3 1761 07472709 0

D. Jose Coll Y Vehi
Compendio de
Retorica y Poetica

H&SS
A
6236

COMPENDIO

DE

RETÓRICA Y POÉTICA

O

NOCIONES ELEMENTALES DE LITERATURA

POR

D. JOSÉ COLL Y VEHÍ

CATEDRÁTICO POR OPOSICIÓN
DEL INSTITUTO DE SAN ISIDRO DE MADRID, DIRECTOR DEL
DE BARCELONA, DOCTOR EN FILOSOFÍA Y
LETRAS, LICENCIADO EN JURISPRUDENCIA, ACADÉMICO CORRESPONDIENTE DE
LA ACADEMIA ESPAÑOLA
Y NUMERARIO DE LA DE BUENAS LETRAS Y DE LA
DE BELLAS ARTES DE BARCELONA

DÉCIMOSÉPTIMA EDICIÓN

BARCELONA
IMPRENTA BARCELONESA
CALLE DE LAS TAPIAS, NÚM. 4.

1914

LIBRERIA PASSIM, S. A.
BAILEN, 134
BARCELONA-9 - ESPAÑA

COMPENDIO

DE

RETÓRICA Y POÉTICA

AUMENTO PROVISIONAL

COMPENDIO

DE

RETÓRICA Y POÉTICA

O

NOCIONES ELEMENTALES DE LITERATURA

POR

D. JOSÉ COLL Y VEHÍ

CATEDRÁTICO POR OPOSICIÓN
DEL INSTITUTO DE SAN ISIDRO DE MADRID, DIRECTOR DEL
DE BARCELONA, DOCTOR EN FILOSOFÍA Y
LETRAS, LICENCIADO EN JURISPRUDENCIA, ACADÉMICO CORRESPONDIENTE DE
LA ACADEMIA ESPAÑOLA
Y NUMERARIO DE LA DE BUENAS LETRAS Y DE LA
DE BELLAS ARTES DE BARCELONA

EDIT: 17. ed

DÉCIMOSÉPTIMA EDICIÓN

1) BARCELONA
2) IMPRENTA BARCELONESA
CALLE DE LAS TAPIAS, NÚM. 4.

3) 1914

LA HORMIGA DE ORO
LIBRERÍA BARCELONA

OBRAS DEL AUTOR

PROGRAMA DE RETÓRICA Y POÉTICA (8.ª edición), 1 peseta.
ELEMENTOS DE LITERATURA (11.ª edición), 5 ptas.
MODELOS DE POESÍA CASTELLANA, 3 ptas.
MODELOS DE LATINIDAD, 1'50 ptas. (*agotada*).
LA SÁTIRA PROVENZAL, 2'50 ptas. (*agotada*).
DIÁLOGOS LITERARIOS, 3 ptas.
LOS REFRANES DEL QUIJOTE, 3 ptas. (*agotada*).
ARTE MÉTRICA (*agotada*).

PUNTOS DE VENTA

BARCELONA

Librerías Barcelonesa, Bastinos, Subirana y Verdaguer.

MADRID

Gregorio del Amo y principales librerías.

LIBRARY
MAR 9 1967
UNIVERSITY OF TORONTO

INTRODUCCIÓN

§ 1

El hombre, ser dotado de inteligencia, sensibilidad y voluntad, recibió del cielo el don de expresar y comunicar a sus semejantes, por medio de signos exteriores, todos los estados y modificaciones de su espíritu.

Piensa y habla para satisfacer las necesidades más vulgares de la vida, abandonándose a las inspiraciones del momento; o bien, guiado por una idea o fin preconcebido, medita, reflexiona, emplea toda la actividad de su espíritu para realizar dicho fin, compone una obra intelectual y la encarna en la materia (esculpe, edifica, pinta), o la realiza en el tiempo por medio de las notas musicales o de la palabra, hablada o escrita. Cuando para expresar sus conceptos hace uso de este último medio de expresión, el más perfecto de todos, da a la vida una *obra literaria*.

§ 2

Por consiguiente, toda *obra literaria* (tomada esta expresión en su más *lato* sentido) es «una ordenada serie de pensamientos manifestados por medio del lenguaje, y dirigida a conseguir un fin determinado, que, en último resultado, nunca debe ser otro que el bien de la especie humana».

Si la obra tiene por fin directo la investigación o enseñanza de la verdad, recibe el nombre de *didáctica* o *científica*. Si se propone expresar *lo bello* (*delectare, iuvare*), se llama *poética* (*composición poética, poema, poesía*). Si su fin directo es moralizar (*prodesse, idonea dicere vitae*), se llama *religiosa, ascética, mística, moral,* etc.

En las obras científicas se dirige el autor principalmente a la inteligencia; en las poéticas, a la imaginación y al sentimiento; en las morales, a la voluntad.

Pero la expresión *obra literaria* se toma generalmente en un sentido más *estricto,* empleándose, en contraposición a *obra científica,* para designar solamente aquellas obras cuyo fin directo es la expresión de lo bello, o en que la belleza entra como un elemento muy importante para conseguir otro fin distinto, como sucede en el *discurso oratorio* o en la *historia.*

§ 3

Lo *bello* es una forma concreta, harmónica y llena de vida, de lo verdadero, bueno y perfecto. Lo bello satisface la inteligencia, produce en el corazón un placer puro y desinteresado, y estimula la actividad, fomentando el deseo de contemplar y producir la belleza. Es distinto de lo agradable y de lo útil, así como de lo bueno y verdadero en general.

Hallamos la belleza tanto en el mundo *físico* como en el *moral* y en el *intelectual.* Ésta es la belleza *real,* reflejo o sombra de otra belleza más alta y escondida, a la que aspiran el entendimiento y el corazón. La belleza *ideal* sugerida por la real es el objeto de las bellas artes. La belleza que concibe y siente el hombre, es siempre finita y relativa, porque la belleza infinita y absoluta sólo existe en Dios. Por esto la belleza del mundo y la del arte despiertan en nosotros un deseo vago, placentero, de algo superior a cuanto nos rodea, y elevan el alma al manantial divino de toda perfección. Éste es el efecto moral de lo bello.

Algunas veces el placer va acompañado de melancolía, de

admiración, de asombro, de terror, de cierto misterio religioso, que parece no caber en el corazón y levantar el alma hasta los mismos senos de lo infinito, y entonces calificamos de *sublime* el objeto que lo produce. Todos distinguimos el placer estético que nos causa el aspecto de una flor o de un lago de amenas y deliciosas márgenes, del que nos inspiran la tempestad, la noche estrellada, la Muerte del Salvador, el Juicio final.

§ 4

La fuerza de invención, resultado de un amor ardiente y de una intuición clara del objeto, se llama *genio* (*ingenio, numen)*, nombre que se emplea, principalmente en artes, para expresar el poder de crear, realizar o manifestar lo bello.

La facultad de sentir y conocer lo bello se llama *gusto* o *buen gusto*. Hay un buen gusto *positivo* y otro *negativo:* el primero es el que debe cultivarse con predilección.

La apreciación del mérito de las obras literarias o artísticas según las leyes del buen gusto se llama *crítica*.

§ 5

La *literatura* (ciencia o arte) aspira a conocer lo bello, realizado o realizable en las obras literarias, así como a despertar y fomentar en el corazón el sentimiento de la belleza, educándolo bien. No intenta *imponer* reglas y condiciones al genio, antes bien sigue sus luminosas huellas. Puede moderar su ímpetu y dirigirlo; pero lo que principalmente se propone y consigue es contribuir a la formación y propagación del *buen gusto*.

§ 6

El estudio de la literatura comprende tres partes: una *filosófica* (estética), otra *preceptiva* (teórica) y otra *histórico-crítica*.

La análisis filosófica de lo bello, la indagación de sus cau-

sas y efectos es el objeto de la *estética*, rama importantísima de la filosofía, más bien que de la literatura propiamente dicha. La estética es el verdadero fundamento de la literatura; pero no es propio de un tratado elemental su estudio, ni tampoco debe dársele una desmedida influencia en una buena educación artística, a la cual contribuyen más los buenos modelos y la práctica que las teorías filosóficas.

En nuestros tiempos ha tomado mucha importancia el estudio *histórico-crítico* de la literatura, que, además de la vida de los autores, del conocimiento, interpretación y juicio de sus obras, comprende el examen de la influencia que recibieron de las épocas y obras precedentes; la que ejercieron en su época y en las posteriores, tanto en su patria como en las naciones extrañas; la que recibieron o ejercieron con relación a la ciencia, a las costumbres y a la vida completa de los pueblos y del humano linaje. Tampoco nos compete estudiar la literatura bajo este aspecto histórico.

Nos limitaremos, por lo tanto, a la parte *preceptiva* o *teórica*, que tiene por objeto fijar y ordenar las reglas generalmente observadas por los más insignes escritores. Semejante estudio sería del todo infructuoso sin el vivo ejemplo de los buenos modelos y sin una práctica sobria y bien dirigida. *Natura incipit, ars dirigit, usus perficit.* (Vosio.)

Esta parte preceptiva es la que se designa con alguna vaguedad con el título de *Retórica y Poética.*

§ 7

Las reglas de elocución son, como las de lógica y las de gramática, aplicables a toda clase de obras literarias, científicas, morales y poéticas, así como a la conversación más vulgar. Trataremos por lo tanto:

1.° De la elocución.

2.° De los diversos géneros de composiciones literarias.

PARTE PRIMERA

DE LA ELOCUCIÓN

§ 8

Llámase *elocución* la manifestación de nuestros pensamientos y afectos por medio del lenguaje oral. *Elocutio est idoneorum verborum et sententiarum accommodatio.* Cic., ad Heren., 1, 2.)

Las voces *elocución* y *estilo* se confunden con frecuencia. Sin embargo, la palabra *elocución* se refiere a las propiedades ó cualidades permanentes del discurso, y la palabra *estilo* (*genus orationis, genus dicendi*) se usa más bien para significar lo accidental, lo variable. «Estilo, dice la Academia, es el modo y forma de hablar o escribir peculiar a cada uno.»

§ 9

La elocución puede presentar tres formas generales: una *objetiva*, otra *subjetiva* y otra que podemos llamar *mixta*.

En la *objetiva* parece que el entendimiento no hace más que ver o percibir, y declarar lo que percibe por medio del

lenguaje. Comprende la narracion y la descripción, a las cuales se ha dado tambien los nombres de *forma narrativa* y *forma descriptiva*. Por medio de la narración referimos hechos; por medio de la descripción enumeramos propiedades y cualidades de los objetos que pretendemos describir tanto en la narracion como en la descripción, aparecen los fenómenos como independientes de nuestros juicios; tanto la una como la otra pueden versar sobre hechos y objetos reales, o sobre hechos y objetos creados por nuestra imaginación.

En la forma *subjetiva* predominan las apreciaciones y juicios que hacemos de las cosas; generalizamos más, nos desprendemos más de los fenómenos y de la materia, para internarnos más y más en la región del espíritu. En la forma subjetiva se halla más profundamente retratada nuestra personalidad.

Por último, existe la forma *dialogada*, resultado de las precedentes. En ella se finge que dos o más personas van manifestando sucesivamente sus ideas de un modo parecido a lo que sucede en la conversación, ora describiendo, ora narrando, ora enunciando sus juicios y raciocinios.

LIBRO PRIMERO

ANALISIS DE LA ELOCUCIÓN

§ 10

De la definición de la elocución (§ 8) se desprende que son dos sus *partes constitutivas:* pensamiento y lenguaje.

El alma, puesta en relación con el mundo exterior, siente, conoce y quiere, experimenta modificaciones, de las cuales tiene conciencia. Estas modificaciones conocidas por el alma se designan con el nombre general de *pensamiento*, y el conjunto de signos de que nos valemos para comunicarlas a nuestros semejantes se llama *lenguaje*. Tratándose del lenguaje oral, objeto de nuestros estudios, los signos son los sonidos articulados o *palabras (voces, vocablos, términos, dicciones)*.

§ 11

La imaginación y los sentimientos del ánimo, vertiendo en la elocución los encantos que la embellecen y el fuego que la anima, modifican la forma del pensamiento y la del

lenguaje. A algunas de estas modificaciones del pensamiento y del lenguaje, notables por los buenos efectos que en el discurso producen, les dieron los retóricos el nombre de figuras.

Las *figuras retóricas* son, por lo tanto, «ciertos modos de hablar, que, embelleciendo o realzando la expresión de las ideas, de los pensamientos o de los afectos, se apartan de otro modo más sencillo, pero no más natural». *Figura (sicut nomine ipso patet) est conformatio quaedam orationis remota a communi, et primum se offerente ratione.* (Quint.)

CAPÍTULO PRIMERO

DEL PENSAMIENTO

§ 12

Ideas. Las *ideas*, filosóficamente hablando, son los términos del juicio o del conocimiento. Sólo pueden referirse: 1.°, a los objetos de la naturaleza, seres o substancias; 2.°, a las propiedades, cualidades o modificaciones de dichos objetos o substancias, y 3.°, a las relaciones entre dos o más cosas.

Por consiguiente, todas las ideas son de *substancia*, de *modo* ó de *relación*.

§ 13

Las ideas son *abstractas* o *concretas*. Cuando concebimos un objeto, separando intelectualmente alguna o algunas de sus propiedades o circunstancias, las ideas que de esta análisis resultan se llaman abstractas; cuando no prescindimos de ninguna de dichas circunstancias, la idea que tenemos del objeto se llama *concreta*.

§ 14

Las ideas se han dividido en *individuales* o *generales*. Las primeras se refieren a un ser determinado (individuo), v. gr.: *Madrid, Platon, Dios;* las segundas se refieren a lo que tienen de común un conjunto de objetos o fenómenos, v. gr.: *álamo, árbol, vegetal, cuerpo, ser.*

Los grados de generalidad de las ideas son muy diversos, como lo demuestra el ejemplo últimamente citado. La idea *de cuerpo* es menos general que la *de ser;* la *de vegetal*, menos que la *de cuerpo*, y así sucesivamente, hasta llegar al individuo. La lógica da a las clases inferiores, cuando se consideran con relación a otras superiores, el nombre de *especies*. *Árbol* es *género* con respecto a *álamo*, y con respecto a *vegetal* es *especie*.

§ 15

IMÁGENES. No solamente podemos recordar las ideas sugeridas por los objetos sensibles que nos rodean, sino también combinar sus diversos elementos y componer nuevos tipos. Esta función de la inteligencia se llama *imaginación* o *fantasía*.

En literatura la palabra *imagen* significa toda representación viva de un objeto sensible; pero se designan principalmente con este nombre las representaciones de objetos creados por la fantasía, y, sobre todo, las que bajo el símbolo de un objeto sensible y concreto representan una idea general o abstracta.

EJEMPLOS

Post equitem sedet atra cura.

(HORAC.)

Et fertur super alis venti.

(SALM.)

Cubre la gente el suelo,
Debajo de las velas desparece
La mar, la voz al cielo
Confusa y varia crece,
El polvo roba el día y le obscurece.

(F. L. DE LEÓN.)

Pío, felice, triunfador Trajano,
Ante quien muda se postró la tierra.

(RIOJA.)

§ 16

Nuestras ideas se refieren a los objetos físicos que nos rodean e impresionan nuestros sentidos, o a los objetos metafísicos y puramente intelectuales. Estas dos especies de ideas se distinguen, aunque impropiamente, con los nombres de ideas *físicas* y *metafísicas*.

§ 17

Las ideas se enlazan en el entendimiento como los eslabones de una cadena: la presencia de una evoca el recuerdo de las que tienen con ella más o menos relación. En esto consiste la *asociación de ideas*, que es el principal apoyo de la memoria y del método, y, por consiguiente, de la inteligencia.

§ 18

JUICIOS Y RACIOCINIOS. Cuando por un acto interior de nuestro entendimiento enlazamos dos ideas, reconociendo que la una está o no relacionada con la otra, se dice que *juzgamos* o que *pensamos;* y tanto a esta función, como al resultado de ella, les damos el nombre de *juicio*, y también el de *pensamiento*.

Si decimos *Dios* es *justo*. afirmamos que entre el ser *Dios* y la cualidad *justo* existe una relación; afirmamos que la idea de *justicia* está comprendida en la de *Dios*.

§ 19

Así como del enlace de ideas resulta el juicio o el pensamiento, del enlace de los pensamientos resulta el *raciocinio*, que no es más que la afirmación de una relación entre dos juicios. De la serie ordenada de juicios y raciocinios resulta el *discurso*, la *obra literaria*.

§ 20

Por efecto de los diversos grados de generalidad de las ideas, median también diversos grados de generalidad entre los pensamientos y raciocinios contenidos en una obra. Unos son más *generales* que otros, y en una obra bien compuesta pueden representarse bajo la imagen de una pirámide, cuya cúspide es el pensamiento más general, que los abarca y domina todos. *Dios es justo* es el pensamiento tan admirablemente desenvuelto en el soneto de Bartolomé de Argensola *Dime, padre común*, etc. Homero en la Iliada canta *la ira de Aquiles*.

Por esto distingue el lenguaje de la crítica los pensamientos *accesorios* de los *principales;* los que constituyen la *forma*, de los que constituyen el *fondo;* el pensamiento *cardinal* o *final*, de los que de él se derivan, como ramas procedentes de un solo tronco. (§ 2)

§ 21

Afectos y pasiones. El alma, además de conocer, siente, y como pueden acompañar al pensamiento, o ser objeto del pensamiento mismo, los más delicados fenómenos de la sensibilidad y de la voluntad, por esta razón los *afectos* constituyen una parte importantísima de la elocución.

Llámanse *afectos* o *sentimientos* las modificaciones agradables o desagradables que experimenta el alma a consecuencia de un fenómeno *psicológico*. Cuando la modificación agradable o desagradable procede de un fenómeno físico, se llama *sensación*.

El hombre *ama* y *desea* los objetos que le causan placer, y *aborrece* y *huye* los que le causan dolor. Estos impulsos de amor u odio pueden ser tan violentos, que perturben la inteligencia y arrastren la voluntad, y entonces por antonomasia se llaman *pasiones*. Las pasiones reciben distintos nombres, según el objeto que las inspira y sus diferentes grados de intensidad. Son buenas cuando impelen el corazón al bien real, y malas cuando lo arrastran hacia el mal o hacia un bien aparente.

La ardiente aspiración y noble amor a lo bueno, bello o verdadero se llama *entusiasmo* La palabra *ironía* expresa un sentimiento repulsivo, que sólo debiera inspirar la presencia de lo malo, de lo falso o de lo feo. Es el extremo opuesto al entusiasmo.

§ 22

De dos maneras pueden ser expresados los sentimientos del ánimo: *directamente,* como cuando los expresamos por medio de la interjección y de las exclamaciones, cuando los declaramos, analizamos y explicamos; o *indirectamente,* como cuando arrancamos lágrimas con la simple narración o descripción de un suceso lamentable.

El sentimiento o la pasión se difunden por la elocución de una manera invisible, como el calor por el cuerpo animal. Por esta razón los afectos que vivifican un poema, un discurso elocuente o una obra artística cualquiera, sólo puede reconocerlos el que los siente. No se indican ni analizan tan fácilmente como las imágenes o los juicios.

EJEMPLOS

Dixit Isaac patri suo: Pater mi. At ille respondit: Quid vis, fili? Ecce, inquit, ignis et ligna: ubi est victima holocausti?

Dixit autem Abraham: Deus providebit sibi victimam holocausti, fili mi.

(Génes., xxii, 7.)

Ituri in aciem et maiores et posteros cogitate.

(TÁC.)

¡Desdichada
Ha sido la estrella mía!
¡Mi hermano es muerto, y le ha muerto
Sancho Ortiz!

(L. DE VEGA.)

Si tienes el corazón,
Zaide, como la arrogancia,
Y á medida de las manos
Dejas volar las palabras, etc.

(ROMANC.)

§ 23

Los diversos grupos de pensamientos se enlazan unos con otros por medio de las transiciones. Llámanse *transiciones* las ideas y pensamientos destinados a expresar la relación entre lo que se ha dicho y lo que se va a decir.

Las transiciones formales, expresando las relaciones que median entre las diversas partes de una obra, ponen de manifiesto su plan y descubren el método.

CAPÍTULO II

DEL LENGUAJE

§ 24

VOCABLOS. *Vocablos, palabras, voces, dicciones,* etc., dijimos que se llamaban los signos de que se compone el lenguaje oral para expresar las ideas. (§ 10) Los vocablos pueden constar de una o más sílabas. Cuando constan de dos o más sílabas, una de ellas resalta por la mayor intensidad del sonido y se llama acentuada. El acento prosódico es el lazo de union entre los varios sonidos o letras que constituyen el sonido compuesto, llamado *vocablo* o *palabra.*

§ 25

Fórmanse las palabras: 1.°, por *derivación*, cuando toman su origen de otra palabra del mismo idioma (variando la desinencia); 2.°, por *composición*, cuando se reunen dos palabras simples, o a una palabra cualquiera se le antepone alguno de los prefijos que carecen de sentido en el mismo idioma (*des*, *pre*, *pro*, etc., en castellano); 3.°, por *traducción*, cuando se toma de una lengua extranjera, y 4.°, por *invención*, que nunca es completamente arbitraria.

§ 26

Otras veces se da a una palabra otra significación distinta de la primera que tuvo o que todavia conserva, y en este caso se dice que se extiende o se *traslada su sentido*, y la palabra se llama *traslaticia* o *traslativa*. La palabra latina *testudo* significa *tortuga*, *concha* (de la tortuga y de otros animales), *lira*, *tortuga* (máquina de guerra), *bóveda*, *sala abovedada*.

La palabra *mano* en castellano se toma en diversa acepción en cada una de las expresiones y frases siguientes: *La mano del hombre*, — *a mano derecha*, — *manos muertas*, — *dar la ultima mano a una cosa*, — *mano de obra*, — *dar una mano de color o de barniz*, — *dar una mano de jabón a la ropa*, — *manos de carnero*, — *mano* (trompa) *del elefante*, — *mano de mortero*, — *mano del reloj*, — *mano de seda*, — *mano de pan*, — *mano de azotes*, etc.

El primer sentido de una palabra se llama sentido *propio* (*primitivo*, *recto*); los demas se llaman *traslaticios* (*derivados*, *trópicos*).

Los diversos sentidos de la palabra *mano* en los ejemplos anteriores, sancionados por el uso, pertenecen al fondo comun de la lengua, y puede decirse que se han convertido en otras tantas acepciones propias. Estos sentidos se llaman *extensivos*, porque realmente dan mayor latitud al significado de la palabra. Pero, cuando el escritor da a la palabra

un sentido traslaticio, sin necesidad, y sólo con el objeto de realzar la expresión, como cuando decimos la *mano de la venganza*, la *mano de la Providencia*, etc., entonces el sentido traslaticio se llama *figurado*.

Las voces que pueden tomarse en dos o más acepciones se llaman *equívocos*. Pero algunas veces dos palabras de distinto origen y formación, por una casual coincidencia se escriben de la misma manera, v. gr.: la palabra citada *mano*, y *mano*, presente de indicativo del verbo *manar; cara*, nombre substantivo, y *cara*, adjetivo femenino. Algunos designan esta especie de *equívocos* con el nombre de *voces homónimas;* pero con más propiedad podría aplicarse el calificativo de *homónimos* a los objetos mismos, cuando dos ó más tienen un mismo nombre.

§ 27

En todos los idiomas existen voces diversas que expresan una misma idea, o bien una misma idea fundamental ligeramente modificada por algunas ideas accesorias. Estas voces reciben el nombre de *sinónimas*. Tales son AMARE y DILIGERE; *dejar, abandonar* y *desamparar; tranquilidad, reposo, sosiego* y *descanso; doméstico* y *casero; pleno* y *lleno*.

Aunque ciertas voces sean idénticas en cuanto a la significación, muchas veces se diferencian notablemente en cuanto al uso, como puede observarse en el de los adjetivos *pleno* y *lleno*, y en el de las palabras *cabello* y *pelo*.

§ 28

Llámanse *voces técnicas*, científicas o facultativas, las especialmente destinadas a significar objetos de ciencias o artes. Algunas, por su especialidad, están fuera de los dominios del uso vulgar; otras corren libremente, pero con sentido distinto del científico, o menos preciso. *Epiciclo, solsticio, amura, bauprés* y otras parecidas pertenecen a la primera clase; muchas de las que con frecuencia emplean las ciencias morales y la literatura, corresponden a la segunda.

Irónicamente se da el nombre de *cultas* a las palabras derivadas del latin o del griego que, por no haber recibido la sancion del uso, son generalmente desconocidas de las personas que no cultivaron dichas lenguas. Pertenecen a esta clase los adjetivos *libidinoso, insaturable, superno*, y muchas de las voces científicas y poéticas introducidas por los escritores que presumian de clásicos y eruditos.

§ 29

Finalmente, la gramática, al considerar las palabras como *partes del discurso,* las clasifica y designa con diversos nombres, según las distintas especies de ideas que expresan.

§ 30

Oracion gramatical. *Oracion gramatical* es la expresion oral de un pensamiento. Puede constar de una sola palabra o de muchas enlazadas: 1.°, por medio del *régimen;* 2.°, por medio de la *concordancia,* y 3.°, por simple *yuxtaposicion.*

§ 31

Dos son los *elementos esenciales* de toda oración, y corresponden a los elementos esenciales del juicio: *sujeto* y *predicado* (o *atributo*). El *sujeto* expresa el objeto del juicio, la persona o cosa de las cuales se afirma o niega algo; el *predicado* expresa la modificación o cualidad que se atribuye a dicho objeto. La frase *Dios existe* es una oración. *Dios* es el sujeto, y *existe,* el predicado.

El nombre *substantivo* es naturalmente el *sujeto* de la oracion, pero todas las demás partes del discurso o una oración entera pueden serlo tambien, *substantivándolas;* v. gr.: *Rendirse a la desgracia es hacerse doblemente desgraciado.*

El *atributo* debe estar necesariamente expresado por el *verbo:* bien por el verbo *ser* (cópula), acompañado de una o más palabras que signifiquen la modificación ó cualidad, o bien por otro cualquiera de los demás verbos.

Es imposible que ninguna oración carezca de estos elementos. Si la oración *Llueve* carece de sujeto, analícese el pensamiento, expliquese el sentido del verbo *llover*, y se encontrará el verdadero sujeto u objeto del juicio.

§ 32

Son elementos *accidentales* de la oración los agregados o modificaciones del sujeto y los complementos directo, indirecto y circunstanciales, que deben considerarse como modificaciones del atributo.

Llámase *complemento directo* (acusativo) el objeto de la acción del verbo; *complemento indirecto* (dativo) el término de dicha acción, y *complementos circunstanciales* las circunstancias de lugar, tiempo, causa, modo, instrumento o medio, cantidad, etc. Todos los complementos pueden estar expresados por una o más palabras, o por una oración entera.

§ 33

Las oraciones se dividen en *simples* y *compuestas*. Llámanse *simples* las que constan de un solo sujeto y de un solo atributo, y *compuestas* las que constan de dos o más sujetos o de dos o más atributos. Una oración compuesta expresa dos ó más pensamientos, y, por lo tanto, no es sino una forma elíptica de dos o más oraciones.

Dividense también en *principales* y *accesorias*. Llámanse *accesorias* las que por sí solas no forman sentido perfecto, porque dependen o son parte integrante de otra, que es la que se llama *principal*. Una oración accesoria puede contener otras accesorias que dependan particularmente de ella.

Las oraciones accesorias se llaman *incidentes* cuando hacen referencia a una sola palabra, determinando o explicando su sentido, y *subordinadas* cuando no se refieren a una sola palabra, sino que afectan al sentido total de la oración de que forman parte.

§ 34

Las oraciones, como las palabras (§ 26), pueden ofrecer dos o más sentidos: el *literal*, que es el que ofrece directamente la frase, y el *intelectual*, que se refleja en el literal y se deduce y descubre por medio del tono de la voz, o por las circunstancias del discurso, o por una relación íntima entre el juicio literalmente expresado y el que en realidad se intenta expresar.

§ 35

Cláusulas. *Cláusula* (de *claudere*) es una reunión de palabras que, formando sentido perfecto, expresan, ya un solo pensamiento, ya dos o más pensamientos muy íntimamente relacionados entre sí. Si la cláusula consta de una sola oración principal, se llama *simple;* si consta de dos o más, *compuesta*. Para calificar la cláusula de simple o compuesta, no se toma en cuenta para nada el mayor o menor número de oraciones accesorias.

§ 36

Las oraciones se enlazan unas con otras para formar la cláusula: 1.°, por *yuxtaposición* o inmediata colocación; 2.°, por medio de las *conjunciones;* 3.°, por medio de los *modos* del verbo (gerundios, infinitivos, subjuntivos, etc.). Las conjunciones copulativas y disyuntivas y la inmediata colocación tan sólo pueden enlazar oraciones principales con principales, incidentes con incidentes, subordinadas con subordinadas. Las demás conjunciones, los modos del verbo y el relativo enlazan generalmente las oraciones accesorias con las principales de que dependen. Las oraciones de relativo tienen que ser por necesidad incidentes, así como las de infinitivo son siempre subordinadas.

De estas diferencias, en cuanto al modo de enlazarse las oraciones unas con otras, resultan *tres especies* de cláusulas,

que se distinguen extraordinariamente en la estructura y en el diverso efecto que producen. Daremos la denominación de *sueltas* a las cláusulas en que las oraciones principales no tienen más punto de enlace que la simple yuxtaposición, y llamaremos periódicas las que presentan enlazadas las oraciones por medio de las conjunciones, del relativo o de los modos del verbo. Pero algunas veces las oraciones presentan una unión mucho más compacta, constando de una parte en que se suspende el sentido (*prótasis* ó *principio*), y otra en que se cierra (*apódosis* o *conclusión*). Distinguiremos estas cláusulas *bien redondeadas* con el nombre de *períodos*.

§ 37

Además de las formas gramaticales que expresan la relación y dependencia entre unas oraciones y otras, y entre unas cláusulas y otras, empleamos en la pronunciación los *tonos* e *inflexiones* de la voz y las *pausas*, que, según son mayores o menores, indican mayor o menor grado de separación entre las palabras y oraciones. Las inflexiones, tonos y grados de acentuación no pueden ser representados por la escritura, que no emplea más signos que el de la interrogación y exclamación. Pero las diferentes pausas se expresan con los signos de *coma, punto y coma, dos puntos* y *punto final*. Estas pausas son una exigencia del sentido y una exigencia de la harmonía y del aliento en la pronunciación.

El punto final expresa la terminación de la cláusula, y los demás signos citados se emplean para distinguir bien los *miembros* e *incisos*.

§ 38

Las cláusulas se enlazan unas con otras: 1.°, por medio de *conjunciones;* 2.°, por medio de *transiciones;* 3.°, por *yuxtaposición*. Más o menos estrechamente agrupadas componen los *párrafos, artículos, capítulos,* etc., divisiones que indican el método general de la obra y la clasificación de materias. Estos diversos grupos y partes se distinguen también en el

discurso oratorio por medio de transiciones de *tono* y *pausas* o descansos más o menos notables, y en la escritura, por medio de los *apartes*, mayor o menor separacion de lineas, etcétera.

CAPÍTULO III

DE LAS FIGURAS

§ 39

Siendo las figuras modificaciones del pensamiento o modificaciones del lenguaje, parece que habia de ser fácil distribuirlas en dos grupos; más, a consecuencia de la unión intima entre el pensamiento y el lenguaje, es casi imposible en la práctica trazar una línea divisoria, puesto que las modificaciones del pensamiento se reflejan más o menos sensiblemente en el lenguaje, y las de este, en el pensamiento.

Dividiremos las figuras en tres clases: en *figuras de dicion*, en *tropos* y en *figuras de pensamiento*.

I.—FIGURAS DE DICCIÓN

§ 40

Las *figuras de dicción* consisten en la adicion, supresión o repeticion de alguna palabra o frase, en la artificiosa combinacion de palabras análogas por el sonido, por los accidentes gramaticales o por el sentido.

§ 41

Por adición o supresión. La *disyuncion* ó *disolución* (*asindeton*) suprime las conjunciones, comunicando rapidez a la enumeración y al estilo, v. gr.:

Llamas, dolores, guerras,
Muertes, asolamientos, fieros males
Entre tus brazos cierras.....

(Fr. L. de León.)

La *conjunción* las multiplica, presentando los objetos como aislados y con más energía.

Y el santo de Israel abrió su mano
Y los dejó, y cayó en despeñadero
El carro y el caballo y caballero.
(Herrera.)

§ 42

El *epíteto* es un adjetivo o participio que se junta con el substantivo, no para determinar la idea principal, sino para caracterizarla, presentándola con más gracia o con más energía. El epíteto puede suprimirse, quedando íntegro el sentido de la oración; el adjetivo que determina la idea del substantivo no puede suprimirse sin alterar radicalmente el sentido. Un substantivo puede adjetivarse (caso de aposición), y también puede representar el papel de un adjetivo una oración incidente. En este caso el substantivo o la oración incidente, si califican y no determinan, deben ser considerados como verdaderos epítetos.

Los epítetos han de ser muy *significativos*, esto es, han de caracterizar enérgicamente los objetos a que se aplican, o hacer resaltar una cualidad sobre la que convenga fijar mucho la atención. Por consiguiente, son defectuosos los epítetos *impropios, vagos* o *inútiles*. La mayor parte de los epítetos de Homero equivalen a una descripción.

No deben acumularse muchos epítetos sobre un mismo objeto, porque, distrayendo la atención con las ideas accesorias, lejos de pintar con más viveza la idea principal, la ofuscan y debilitan.

Este *despedazado* anfiteatro,
Impío honor de los dioses, cuya afrenta
Publica el *amarillo* jaramago.....
(R. Caro.)

§ 43

Por repetición. Según el lugar de la cláusula en que la palabra se repite, toman estas figuras diverso nombre, como puede verse en los ejemplos siguientes:

REPETICIÓN

¡Qué trabajo no paga el niño á la madre, *cuando* ella le tiene en el regazo desnudo! ¡*Cuando* el juega con la teta! ¡*Cuando* la hiere con la manecilla! ¡*Cuando* la mira con risa! ¡*Cuando* gorjea! ¡Pues *cuando* se le añuda al cuello y la besa? Paréceme que aun la deja obligada.

(Fr. L. de León.)

CONVERSIÓN

Parece que los gitanos nacieron en el mundo para ser *ladrones:* nacieron de padres *ladrones,* criánse con *ladrones*, estudian para *ladrones*, y finalmente salen con ser *ladrones* corrientes y molientes á todo ruedo.

(Cervantes.)

COMPLEXIÓN

Todas las cosas tenemos en Cristo y todas ellas nos es Cristo. *Si* deseas ser curado de tus llagas, médico *es: si* ardes con calentura, fuente *es: si* te fatiga la carga de los pecados, justicia *es: si* tienes necesidad de ayuda, fortaleza *es: si* temes la muerte, vida *es: si* quieres huir de las tinieblas, luz *es: si* deseas ir al cielo, camino *es.*

(Fr. Luis de Granada.)

REDUPLICACIÓN

La niña desque lo oyera
Díjole con osadía:
«*Tate, tate*, caballero:
No hagáis tal villanía.»
. . . . . .
Con vergüenza el caballero
Estas palabras decía:
«*Vuelta, vuelta*, mi señora;
Que una cosa se me olvida.»

(Romanc.)

CONDUPLICACIÓN

Oye, no temas, y á mi ninfa *dile*,
Dile que muero.

(Villeg.)

EPANADIPLOSIS

El austro proceloso airado suena;
Crece su furia, y la tormenta *crece*.

CONCATENACIÓN

Y así como suele decirse el gato *al rato*, *el rato* á la cuerda, *la cuerda* al palo, daba el arriero á Sancho, *Sancho* á la moza, *la moza* á él, el ventero á la moza, y todos menudeaban con tanta priesa, que no se daban punto de reposo.

(CERVANTES.)

RETRUÉCANO

Cuando decir tu pena á Silvia intentes,
¡Cómo creerá que *sientes lo que dices*,
Oyendo cuán bien *dices lo que sientes*?

(B. ARGENSOLA.)

§ 44

POR COMBINACIÓN. Las que consisten en combinar palabras *análogas por el sonido*, son: la *aliteración*, o repetición de una misma letra; la *asonancia* (*similiter desinens*), por la que dos ó más incisos o miembros de la cláusula terminan con sílabas idénticas; el *equívoco*, que se comete cuando una palabra equívoca u homónima se toma en dos acepciones distintas, y la *paronomasia* (*annominatio*), por la cual se reunen palabras que, sin ser equívocas, sólo se diferencian en alguna letra o sílaba.

ALITERACIÓN

Y de mí mismo yo me corro agora.

(VALBUENA.)

ASONANCIA

Hay alcalde que de balde,
Por sólo hacer del alcalde,
Me pondrá de San Lorenzo.

(ALARCÓN.)

EQUÍVOCO

Donde ya todos los días
En el filósofo leo
Nicomedes y las noches
En el concilio *Niceno*.

(CALDERÓN.)

PARONOMASIA

Para *orador* te faltan más de cien.
Para *arador* te sobran más de mil.

FR. DIEGO GONZÁLEZ.)

§ 45

Las figuras de dicción por combinación que reunen en la cláusula palabras *análogas por los accidentes gramaticales*, son tres: la *derivación*, la *polipote* y la *similicadencia*. Por la *derivación* reunimos en la clausula palabras derivadas de un mismo radical. La *polipote* (*traductio*) consiste en repetir un nombre en distintos casos o un verbo en distintos tiempos. La *similicadencia* (*similiter cadens*), llamada por Capmany *cadencia semejante*, y por Hermosilla *cadencia igual*, se comete cuando se terminan dos o más incisos ó miembros con nombres puestos en un mismo caso, o con verbos puestos en el mismo tiempo y persona.

DERIVACIÓN

La victoria el matador
Abrevia, y el que ha sabido
Perdonar, la hace mejor,
Pues, mientras vive el *vencido*,
Venciendo está el *vencedor*.

(ALARCÓN.)

POLIPOTE

Por Gila muere Pascual,
Cuando ella vive sin el.
El *quiere* que Gila *quiera*
Y ella *quiere* no *querer*.

(PRÍN. DE ESQUILACHE.)

SIMILICADENCIA

Te puncen y te sajen,
Te tundan, te golpeen, te martillen,
Te piquen, te acribillen,
Te dividan, te corten y te rajen, etc.
(Fr. D. González.)

§ 46

Combinan en la cláusula palabras *análogas por su significación* la *sinonimia (metábola)* y la *paradiástole* o *separación*. Entrambas reunen en la cláusula voces sinónimas; sólo que la sinonimia no indica que se diferencien en el significado, y la paradiástole hace notar dicha diferencia.

II. — DE LOS TROPOS

§ 47

Tropo es la traslación del sentido de una palabra (§ 26) o de la frase (§ 34), *verbi vel sermonis a propria significatione in aliam cum virtute mutatio.* (Quint., lib. 8, cap. 4.) Cuando se traslada el sentido de una palabra, el tropo se llama *de dicción;* cuando se traslada el sentido de la frase, recibe el nombre de *tropo de sentencia.*

1. — *Tropos de dicción.*

§ 48

Los tropos de dicción están fundados en la *conexión* de las ideas, en su *correlación,* o en su *semejanza.* De aquí nacen tres especies de tropos: 1.ª, *Sinécdoques,* o tropos por conexión. 2.ª, *Metonimias,* o tropos por correspondencia. 3.ª, *Metáforas,* o tropos por semejanza.

§ 49

La *sinécdoque,* voz que significa *comprensión,* es un tropo que consiste en designar un objeto físico o metafísico con

el nombre de una de sus partes; o, al contrario, en designar una parte de dicho objeto con el nombre del todo.

Podemos distinguir ocho especies de sinécdoques:

1.ª De la parte por el todo; v. gr.: Mil *almas*, mil *cabezas*, por mil personas, mil reses; cien *velas*, por cien buques; el *Manzanares*, el *Sena*, *Londres*, por la nación española, la francesa, la inglesa; el nombre de un general o del jefe de una tribu, por el ejército o la tribu entera, como: *La victoria quedó por* César; — Benjamín *está sin fuerzas* y Judá *sin virtud;* — *cinco* primaveras, *cinco* inviernos, por cinco años; — la *Providencia*, la *Justicia divina*, por Dios.

2.ª Del todo por la parte. Esta sinécdoque es poco frecuente, lo mismo en latín que en castellano; pero muchas de las siguientes pueden reducirse a ella, principalmente del género por la especie y del plural por el singular. Sin embargo, decimos: *Perecieron mil* hombres, — *Resplandecían las* picas; no siendo más que el cuerpo el que perece, y el metal de la pica lo que brilla.

3.ª De la materia por la obra. El *pino*, por la *nave;* el *acero*, por la *espada;* el *bronce*, por el *cañón* o la *campana*.

4.ª Del número. El singular por el plural, o viceversa; o bien un número determinado por otro indeterminado; v. gr.: El *hombre*, el *pastor*, el *belga*, el *español*, el *rico*, por los *hombres*, los *pastores*, etc.; — *La patria de los* Cicerones *y* Virgilios, por *la patria de Cicerón y de Virgilio*. — Mil *veces te lo he dicho*, por muchas *veces*.

5.ª Del género por la especie; como cuando con los nombres genéricos de *animal*, *bruto*, *árbol*, etc., designamos las ideas especiales de *toro*, *caballo*, *álamo*, etc., y cuando decimos *mortales* por *hombres*, *animal* por *animal irracional*.

6.ª De la especie por el género; v. gr.: *El* hombre *es mortal*. — *No sabe ganar el* pan; en cuyos ejemplos *hombre* comprende también la mujer, y *pan*, toda clase de alimento.

7.ª Del abstracto por el concreto; v. gr.: La *Juventud*, la *Magistratura*, la *Nobleza*, por los *jóvenes*, los *magistrados*, los *nobles;* *la* blancura *de su tez*, *el* marfil *de sus dientes*, por *su blanca tez*, *sus dientes de marfil*. En este último ejemplo hay también una metáfora.

8.ª Del individuo (*antonomasia*), en la que puede tomarse el nombre común por el propio, o viceversa, que equivale a decir: la especie por el individuo, o el individuo por la especie; v. gr : El *Cartaginés,* el *Troyano,* por *Aníbal, Eneas;*— Es un *Cicerón,* un *Homero,* un *Nerón,* para dar a entender un *excelente orador,* un *poeta sublime,* un *hombre cruel;* — un *Mecenas,* un *Zoilo,* un *Aristarco,* un *Creso,* etc.

§ 50

La *metonimia* (trasnominación o trastrueque de nombres) es un tropo que consiste en designar un objeto con el nombre de otro en cuya existencia o manera de existir haya influído, o del cual haya recibido semejante influencia.

Todas las metonimias pueden referirse a las ocho especies siguientes:

1.ª De la causa por el efecto (causa activa, ocasional, instrumental, etc.). Los antiguos decian: *Júpiter* por el *aire,* — *Baco* por el *vino,* — *Neptuno* por el *mar.* Además de imitar estas expresiones propias de la antigüedad, decimos también *un Homero, un Virgilio,* por las obras de estos autores; *tiene un* pincel *delicado, una* pluma *excelente;* — *el* Apolo *de Belveder,* — *el* Juicio final *de Miguel Ángel,* — *el* Otelo *de Shakespeare o de Rossini; El* sol *le entró en la cabeza;* — *tener buen* oído, — *tener* lunas; *las* bondades, *las* virtudes, *las* locuras *de los hombres,* por *los actos bondadosos,* etc.

2.ª Del instrumento por la causa activa; v. gr.: *Es un buen* espada, — *el mejor* corneta *del regimiento,* — *la mejor* pluma *de la redacción.*

3.ª Del efecto por la causa. Virgilio llama a Elena *el crimen, la infamia,* y Horacio llama al hijo de Laertes *la ruina, la perdición de los troyanos;* — *Es mi* alegría, *mi* tormento, etc., por *la causa de mi alegría, de mi tormento,* etc.

4.ª Del continente por el contenido; v. gr.: *Bebió un* vaso *de vino,* — *Se* levantó *España,* — *Llora* Jerusalen.

5.ª Del lugar por la cosa que de él procede o del cual

ES PROPIA; v. gr.: *Unas colgaderas de* DAMASCO, — *Un pantalon de* SEDAN; — *Valen más el* MALAGA *y el* JEREZ *que el* BURDEOS *y el* CHAMPAÑA; — *La lucha entre* GINEBRA *y* ROMA, por *la lucha entre el calvinismo y el catolicismo.*

6.ª DEL SIGNO POR LA COSA SIGNIFICADA; v. gr.: *El laurel*, la *oliva*, el *coturno*, el *zueco*, el *altar*, la *espada*, la *cruz*, la *media luna*, el *cetro*, el *trono* la *corona*, la *púrpura*, el *sayal*, etc., por la *gloria*, la *paz*, la *tragedia*, la *comedia*, etc.

7.ª DE LO FISICO POR LO MORAL, que se comete siempre que designamos nuestros defectos o nuestras cualidades morales en general con el nombre de las partes físicas del cuerpo a las que solemos referirlas o que están reputadas como su verdadero principio y asiento. Fácilmente se comprende el sentido de las siguientes expresiones: *Perdió el* SESO, la CABEZA; — *No tiene* CORAZON; — *Un hombre sin* ENTRAÑAS; — *Esclavo del* ESTÓMAGO; — *Tener buenos* PULMONES, etc.

8.ª DEL DUEÑO O PATRON DE UNA COSA O DE UN LUGAR POR LA COSA O EL LUGAR MISMO. Por esta razón, con los nombres de *lares y penates* expresaban los antiguos la casa u hogar doméstico, y Virgilio da en algunos pasajes a las naves el nombre de los capitanes que las gobiernan. Nosotros decimos: Voy a *San Isidro*, al *Ministerio*, al *Tribunal*, al *Consejo*, etc.

§ 51

La *metáfora* consiste en expresar una idea con el signo de otra con la que guarda analogía o semejanza, como cuando decimos: *La* FLOR *de la juventud*; — *La* CUMBRE *del poder*; — *El* ALMA *de un negocio*. Este tropo encierra siempre una comparación tácita; y, como cualquiera de los seres de la naturaleza puede ser comparado con otros, todos indistintamente pueden ser objeto de la metáfora. También pueden ser tomadas metafóricamente, si no a título de figura, a título de catacresis, todas las partes de la oración.

Muchos retóricos dividen la metáfora en cuatro clases:

1.ª DE LO ANIMADO POR LO ANIMADO; como cuando Homero dice de Aquiles que es un *leon*, y cuando a un hombre cruel,

sanguinario o astuto le damos los nombres de *tigre, hiena* o *zorra*. 2.ª DE LO INANIMADO POR LO INANIMADO; v. gr.: *El* CRISTAL *de las aguas,—las* PERLAS *del rocío,—la* PRIMAVERA *de la vida,—los labios de* CORAL, *—la frente de* MARFIL, *—la* NAVE *del Estado*. 3.º DE LO INANIMADO POR LO ANIMADO; v. gr.: *Un buen ministro es la* COLUMNA *del Estado,—Las* OLEADAS *de la muchedumbre,—Fué el* AZOTE *del humano linaje,—Es el* ESCUDO *de la inocencia*. 4.ª DE LO ANIMADO POR LO INANIMADO; v. gr.: TRAGÓLE *el mar,—*DEVORADO *por las llamas,—El* GUSANO ROEDOR *de la conciencia,—*SOLTÓ LA RIENDA *a sus vicios,—El crimen fué su* VERDUGO.

§ 52

La *catacresis* y la *silepsis*, en su esencia, no son tropos distintos de los que acabamos de mencionar. Reciben el nombre de *catacresis* los tropos que se emplean por necesidad y pertenecen al fondo común del idioma; v. gr.: HOJA *de papel, de espada,—*CUERPO *del delito,—*PIES *de la mesa*, etc.

Se comete la *silepsis* cuando una misma palabra se toma a la vez en sentido propio y en sentido figurado, v. gr.:

Mas este accidente le *atajó* los pasos y pensamientos.

(MARIANA.)

§ 53

Los tropos de dicción deben su *origen* a la *necesidad*. No era posible que ningún idioma poseyese el inmenso caudal de voces que se necesataría para dar nombres especiales a todas las ideas; ni sería fácil tampoco denotar las ideas metafísicas y muy abstrusas sin valernos de palabras que representasen objetos materiales, cualidades o relaciones de estos objetos. Pero, además de los tropos introducidos y conservados por la necesidad, se emplean otros voluntariamente, sin más objeto que comunicar a la expresión dignidad, belleza, gracia, honestidad, concisión, energía, claridad, etc.

En cuanto al *buen uso* de los tropos de dicción, será muy conveniente observar las reglas siguientes:

1.ª Consistiendo todos los tropos en expresar una idea con el nombre de otra, es necesario que la nueva idea que excite la figura sea, en las circunstancias determinadas en que hablamos, la que primero deba presentarse a la imaginación, la más *interesante* de las ideas asociadas y la que tenga más directa relación con la cualidad o circunstancia que entonces consideramos en el objeto.

2.ª Las metáforas deben ser *exactas,* y, si se aplican dos o más a un mismo objeto, deben ser también *coherentes;* porque, de lo contrario, en uno y otro caso se faltaría a la verdad del pensamiento.

3.ª Las sinécdoques y metonimias han de estar *autorizadas* por el uso; por esta razón no todas pueden traducirse. Los griegos decian *cabeza querida* por *persona querida;* la lengua latina primero, y luego la francesa, adoptaron esta sinécdoque, que sería defectuosísima en castellano.

2.—*Tropos de sentencia.*

§ 54

En los tropos de sentencia, la relación entre el sentido intelectual y el literal se funda unas veces en la *semejanza,* otras veces en la *oposición* o *contraposición,* y otras, finalmente, reconoce diversas causas, que no pueden referirse a un principio general.

Dividiremos los tropos de sentencia: 1.°, en tropos por *semejanza;* 2.°, por *oposición;* 3.°, por *reflexión.*

§ 55

Por semejanza. La *alegoría* es una proposición o cláusula que, en virtud de una comparación tácita, presenta completos el sentido literal y el intelectual.

Algunas veces el sentido literal no es completo, por estar tomadas en sentido propio algunas palabras de la oración, y otras en sentido figurado: en este caso, la alegoría recibe los nombres de *mixta,* de *metáfora continuada* o de *alegorismo,* para distinguirse de la alegoría *pura.*

EJEMPLOS

Saepius ventis agitatur ingens
Pinus; et celsae graviore casu
Decidunt turres; feriuntque summos
Fulmina montes.
Sperat infestis, metuit secundis, etc.

(HORACIO.)

Quebrantaste al cruel dragón, cortando
Las alas de su cuerpo temerosas,
Y sus brazos terribles no vencidos.

(HERRERA.)

§ 56

La *personificación* o *prosopopeya* consiste en atribuir cualidades propias de los seres animados o corpóreos (particularmente del hombre) a los seres inanimados, a los incorpóreos y a los abstractos.

EJEMPLOS

Laetentur coeli, et exultet terra; commoveatur mare, et plenitudo eius.
Gaudebunt campi, et omnia quae in eis sunt; tunc exultabunt omnia ligna silvarum:
A facie Domini, quia venit: quoniam venit iudicare terram.

(SALM. XCV.)

La codicia en las manos de la suerte
Se arroja al mar, la ira á las espadas,
Y la ambición se ríe de la muerte.

(RIOJA.)

§ 57

POR OPOSICIÓN. Por medio de la *preterición* o *pretermisión* fingimos querer pasar por alto lo mismo que estamos diciendo claramente, y a veces con más energía; v. gr.:

«No quiero llegar á otras menudencias, conviene á saber, de la falta de camisas y no sobra de zapatos, la raridad y poco pelo del vestido, ni aquel ahitarse con tanto gusto cuando la buena suerte les depara algún banquete.»

(CERVANTES.)

Asteísmo, palabra griega que significa urbanidad, es una alabanza delicada, que se hace bajo el aparente carácter de reprensión o vituperio.

Voiture escribió al famoso Conde que «la gente estaba incomodada de ver que un joven y novel capitán hubiese tenido tan poco respeto a unos generales antiguos y llenos de canas, tomándoles tantos cañones y haciéndoles huir vergonzosamente».

§ 58

La *permisión* consiste en dar licencia a otro para que haga aquello mismo de que nos estamos quejando con cierto despecho amargo. Dido, abandonada de Eneas, le dirige estas palabras:

Neque te teneo, neque dicta refello.
I, sequere Italiam ventis, pete regna per undas.
(VIRGILIO.)

Segad esa garganta,
Siempre sedienta de la sangre vuestra;
Que no temo la muerte ni me espanta...
(ERCILLA.)

§ 59

La *ironía* consiste en decir en tono de burla todo lo contrario de lo que expresa la letra. Parece que sólo debería ser propia de la alegría y del estilo jocoso; sin embargo, la cólera, el desprecio, la desesperación misma, se valen de ella, y, por consiguiente, la encontramos en los lugares más vehementes y apasionados.

Juno dirige a Venus y a Cupido las siguientes palabras:

Egregiam vero laudem, et spolia ampla refertis,
Una dolo divum si femina victa duorum est.
(VIRGILIO.)

Irónicas son también las que a Sancho dirigió su amo después de la terrible aventura de los batanes: «Has de saber, Sancho amigo, que yo nací, por querer del cielo, en esta nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la dorada

o de oro; yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las hazañas grandes, los valerosos hechos.»

A veces la ironía tiene un carácter sangriento, y es una amarga irrisión con que insultamos a nuestros contrarios, a una persona abatida por la desgracia, a un cadáver, a un objeto digno de compasión. En este caso recibe el nombre de *sarcasmo,* de cuya figura nos presenta un ejemplo notable el Evangelio de San Mateo al referir los insultos que los judíos dirigían al Salvador crucificado.

Praetereuntes autem blasphemabant eum moventes capita sua,
Et dicentes: Vah qui detruis templum Dei, et in triduo illud reaedificas, salva temetipsum: si filius Dei es, descende de cruce. (XXVII, 39.)

¿Son éstos, por ventura, los famosos,
Los fuertes, los belígeros varones
Que conturbaron con furor la tierra,
Que sacudieron reinos poderosos,
Que domaron las hórridas naciones,
Que pusieron desierto en cruda guerra
Cuanto el mar Indo encierra,
Y soberbias ciudades destruyeron?
¿Dó el corazón seguro y la osadía?
¿Cómo así acabaron y perdieron
Tanto heroico valor en solo un día?
(HERRERA.)

§ 60

POR REFLEXIÓN. La *hipérbole* consiste en exagerar las cosas, aumentándolas o disminuyéndolas de un modo extraordinario. Es la hipérbole un efecto natural de la viveza de la imaginación, del entusiasmo y de las pasiones.

Nuestro lenguaje familiar está lleno de hipérboles tan expresivas como las siguientes: *Huye de su sombra,—No tiene sobre qué caerse muerto,—Jugarse el sol antes que nazca,—Comerse los codos de hambre,—Corre que se come la tierra,* etc. El uso nos ha familiarizado tanto con ellas, que a cada paso las empleamos en la conversación más tranqnila, porque tanto el que las emplea como el que las oye, rebajan todo lo que es menester rebajar.

La arena se tornó sangriento lago,
La llanura con muertos aspereza.

(HERRERA.)

Fantasmas acecinadas,
Siglos que andáis por las calles,
Muchachas de los finados,
Y calaveras fiambres;
Doñas siglos de los siglos,
Doñas vidas perdurables:
Viejas (el diablo sea sordo),
Salud y gracia.

(QUEVEDO.)

La *litote,* que otros llaman *extenuación* o *atenuación,* es una figura por medio de la cual, en vez de afirmar positivamente una cosa, se niega absolutamente la contraria, o se disminuye más o menos, dejando, empero, que el lector penetre toda la intención del que habla.

Muchas veces para reprender a alguna persona decimos que *no podemos elogiar su conducta;* y con las expresiones familiares *No se mama el dedo, No se muerde la lengua,* queremos manifestar de alguno que no se deja engañar y que dice todo lo que piensa.

§ 61

Alusión, dice la Academia, es la referencia que se hace a alguna cosa. Consiste, pues, esta figura en hacer notar la relación que existe entre lo que se dice y un objeto que no se nombra y se supone conocido.

Los hechos históricos, los mitológicos, los dichos célebres, las costumbres, en una palabra, todos los objetos de que deban tener noticia las personas a quienes se dirige la obra, y hasta las palabras del idioma, principalmente las que presentan doble sentido, pueden ser objeto de la alusión. Decimos que los objetos deben ser muy conocidos, pues de otra manera no se comprendería la intención del autor, y no tendría esta figura la transparencia que debe tener, para que el lector pueda felicitarse interiormente de haber penetrado el verdadero sentido, y a veces la malicia, de la expresión.

Bossuet, cuando en elogio de Le Tellier dice que su mano derecha ocultaba a la izquierda las limosnas que hacía, se refiere tácitamente a la siguiente máxima de San Mateo: *Te faciente eleemosynam nesciat sinistra tua quod faciat dextera tua.*

Uno de los graciosos de Tirso de Molina en esta chistosa quintilla hace referencia a uno de nuestros romances:

Aquí al sonoro raudal
De un despeñado cristal
Digo á estos olmos sombríos:
¿*Dónde estáis, jamones míos,*
Que no os doléis de mi mal?

La *metalepsis* consiste en tomar el antecedente por el consiguiente, o viceversa, o en dar a comprender una cosa por medio de otra que necesariamente la precede, la acompaña o la sigue. Decimos: *No olvides los beneficios,* por *Corresponde a ellos; Acuérdese V. de nuestro trato,* por *Cúmplalo V.; Este enfermo morirá al caer la hoja,* por *morirá a últimos de otoño.*

§ 62

La *reticencia,* como el nombre lo indica, consiste en omitir uno o más pensamientos, que fácilmente suple el lector, atendidas las circunstancias del discurso. Usamos de esta figura cuando parece que el silencio ha de ser más expresivo que la palabra, como puede verse en el siguiente ejemplo de Calderón:

REY

Pues decidme:
Para tantas prevenciones,
Gutierre, ¿qué es lo que visteis?

DON GUTIERRE

Nada; que hombres como yo
No ven: basta que imaginen,
Que sospechen, que prevengan,
Que recelen, que adivinen,
Que .. No sé cómo lo diga:
Que no hay voz que signifique
Una cosa, que aun no sea
Un átomo indivisible.

La *asociación,* llamada por Dumarsais *comunicación en las palabras,* consiste en decir de muchos lo que sólo debe aplicarse a algunos o a uno solo, o al mismo que habla.

Por medio de esta figura cubrimos con el velo de la modestia el elogio propio, haciendo partícipes de él a los demás, o bien atenuamos aparentemente las faltas ajenas, haciéndonos en cierto modo cómplices de ellas.

Horacio, en su oda a la fortuna, dice:

> . . . *Quid nos dura refugimus*
> *Aetas? Quid intactum nefasti*
> *Liquimus?*

La *paradoja* (*antilogía* o *endiasis*) se comete cuando con cierto enlace artificioso se juntan dos ideas al parecer inconciliables, y que realmente encerrarían un absurdo si las palabras se tomasen al pie de la letra.

Boileau nos ofrece un modelo de esta figura cuando nos aconseja evitar la *estéril abundancia* de ciertos autores. Solís dice que Hernán Cortés conoció que no convenía contra la viveza de su espíritu aquella *diligencia perezosa* de los estudios. Schlégel, ponderando la penetración de un historiador, dice que fué *profeta de lo pasado.*

> Mira al avaro, en sus *riquezas pobre.*
> (Arguijo.)

III. — DE LAS FIGURAS DE PENSAMIENTO

§ 63

Las figuras de pensamiento son más independientes de la forma exterior del lenguaje que los tropos y figuras de dicción.

En unas predomina la *imaginación,* y son las que empleamos para pintar con viveza los objetos; otras son producto del *raciocinio,* y las empleamos principalmente en la demostración de la verdad, y otras son efecto de la *sensibilidad* excitada, y sirven para transmitir las emociones del alma.

Dividiremos, pues, las figuras de pensamiento en *pintorescas, lógicas* y *patéticas.*

1.— *Figuras pintorescas.*

§ 64

La *descripción* consiste en pintar tan vivamente los objetos, que parezca que los estamos viendo. Cuando queremos dar a conocer un objeto le analizamos, individualizando sus propiedades y circunstancias. Pero la descripción *poética*, la descripción, figura de retórica, no debe confundirse con la descripción *científica,* que sólo atiende a la exactitud y se dirige al entendimiento; la descripción poética se dirige a la imaginación. Un arquitecto no describe un edificio de la misma manera que lo describe un poeta.

En toda descripción se observarán las reglas siguientes: 1.ª Deben trazarse concisa y enérgicamente los rasgos más característicos del objeto, sin descender a minuciosos e insignificantes pormenores. 2.ª Las circunstancias que se elijan deben guardar unidad, presentando el objeto desde el punto de vista más favorable a la impresión que se intenta producir. 3.ª Los contrastes son uno de los medios más a propósito para hacer resaltar, no sólo los objetos que se describen, sino también las circunstancias que más los distinguen.

Todos los seres pueden ser descritos: los que existen y los que finge la fantasía, los corpóreos y los incorpóreos, los concretos y los abstractos, los acontecimientos y las épocas. Según la diversidad de casos, recibe la descripción los nombres especiales de *topografía, cronografía, prosopografía, etopeya, carácter*, etc.

EJEMPLOS

Ipse inflammatus scelere in forum venit. Ardebant oculi, toto ex ore crudelitas eminebat. Expectabant omnes quo tandem progressurus, aut quidnam acturus esset; cum repente hominem corripi, atque in foro medio nudari, et deligari et virgas expediri iubet. Clamat ille miser, se civem esse Romanum.....

(Cic., *in Verr.*, act. II v.)

Helo, helo por do viene
El infante vengador,
Caballero a la jineta
En caballo corredor.
Su manto revuelto al brazo,
Demudada la color,
Y en la su mano derecha
Un venablo cortador.

(Rom., *anónimo.*)

§ 65

La *enumeración* consiste en presentar de un modo rápido una serie de ideas o de objetos que todos se refieran a un mismo punto.

Cuando se refieren las propiedades o circunstancias de un objeto, de un suceso, de una idea principal cualquiera, la enumeración apenas se distingue de la descripción más que en el giro de la cláusula.

EJEMPLOS

Plerique eorum qui ante me sententias dixerunt, composite atque magnifice casum reipublicae miserati sunt; quae belli saevitia esset, quae victis accederent enumeravere: rapi virgines, pueros; divelli liberos a parentum complexu; matres familiarum pati, quae victoribus collibuissent, fama atque domos expoliari; caedem, incendia fieri; postremo, armis, cadaveribus, cruore, atque luctu omnia complere. (Salust.)

El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu, son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y contento. (Cervantes.)

§ 66

La *perifrasis*, que también se llama *circunlocucion*, consiste en expresar por medio de un rodeo y de un modo más energico, más elegante o más delicado, lo que podria haberse expresado con menos palabras o con una sola.

Cometemos esta figura cuando decimos: *El rey de los cielos*, por *Dios: el hijo de Latona*, por *Apolo: el vencedor de*

Darío, por *Alejandro; el padre de la poesía,* por *Homero; el licor de Baco, los dones de Ceres,* etc. Los contemporáneos de Lope de Vega miraban con asombro al *fénix de los ingenios.*

EJEMPLOS

Fecerunt id servi Milonis (*dicam enim, non derivandi criminis causa, sed ut factum est*), *neque imperante, neque sciente, neque praesente domino, quod suos quisque servos in tali re facere voluisset.* (Cic.)

La luna como mueve
La plateada rueda, y va en pos della
La luz do el saber llueve,
Y la graciosa estrella
De amor la sigue, reluciente y bella.
(Fr. Luis de León.)

La *expolición* o *conmoración* presenta un mismo pensamiento bajo distintos aspectos, para imprimirle con más fuerza en el ánimo, o para exornarle con las galas de la fantasía. La *expolición* es con respecto al pensamiento lo que la sinonimia con respecto a las ideas.

EJEMPLOS

¡Anciano! en todo la verdad dijiste,
Pero Aquiles pretende sobre todos
Los otros ser, á todos dominarlos,
Sobre todos mandar, y como jefe
Dictar leyes á todos, y su orgullo
Inflexible será. (Iliada.)

Parece que al tiempo que esperabas mayor reposo te ha sucedido mayor trabajo, y es que, cuando tenemos hecha la paz con la fortuna, entonces nos pone una nueva demanda. Ya que están en flor, hiélanse los árboles; al tiempo de desenhornar, se quebrantan los vidrios; en seguimiento de la victoria, mueren los capitanes; al tiempo de echar la clave, caen los edificios, y á vista de tierra, perecen los pilotos.
(D. A. de Guevara.)

§ 67

Consiste la *comparación* en realzar un objeto, expresando formalmente sus relaciones de conveniencia o discrepancia

con otro objeto. Cuando se hace notar la semejanza, recibe la figura los nombres de *simil, similitud, semejanza:* cuando se notan las diferencias, se llama *disimilitud*. Pero más nos complacemos en descubrir relaciones de semejanza, y por esto la palabra *comparación* se toma casi siempre en sentido de *símil.*

EJEMPLOS

Sicut enim corpus sine spiritu mortuus est, ita et fides sine operibus mortua est.

(S. Jacob., *epist.* ii, 26.)

Como el hambriento
León se alegra, si en los montes halla
Corpulento animal, ó ya venado
De altísima enramada y cornamenta,
O ya cabra montés, y se detiene
A devorar la presa, aunque le sigan
Ligeros canes y robustos mozos;
Así, al ver el valiente Menelao
Al lindo Paris, se alegró, creyendo
Tomar venganza del raptor injusto,
Y, sin quitarse las brillantes armas,
Desde el carro saltó sobre la arena.
Cuando vió Paris que animoso el griego
De la primera escuadra ya salía,
Sintió agitado el corazón latirle,
Y se ocultó en las filas de los suyos
Para evitar la muerte. A la manera
Que, al ver un caminante en la espesura
Del bosque umbrío verdinegra sierpe,
Atrás salta medroso, se retira,
Tiemblan todos sus miembros, tuerce el paso,
Y de mortal amarillez se cubren
Sus mejillas; así el hermoso Paris,
Al Atrida temiendo, por la escuadra
Se entró de los troyanos valerosos.

(Homero.)

Brama el bárbaro, ardiendo de despecho;
Víbora no se vió más enconada,
Ni pisado escorpión vuelve tan presto
Como el indio volvió el airado gesto.

(Ercilla.)

§ 68

Por medio de la *antítesis* se contraponen unos objetos a otros. Produce en la elocución los mismos efectos que el clarobscuro y el contraste en la pintura. Ciertas *antítesis* se fundan en la contraposición de las ideas, y otras en la contraposición de los pensamientos. Pueden contraponerse también los afectos, los objetos, los caracteres, las situaciones, las diferentes partes de una composición; pero estas contraposiciones, llamadas *contrastes*, no deben ser consideradas como figuras. La antítesis de palabra degenera fácilmente en un juego pueril. La paradoja (§ 62) envuelve siempre una antítesis.

EJEMPLOS

Maledicimur, et benedicimus: persecutionem patimur, et sustinemus: blasphemamur, et obsecramus.

(S. Pablo.)

Preséntase (el hipócrita) a Dios religioso, y tiene el ánimo muy alejado de Dios; muéstrase por defuera siervo suyo, y aborrécele en su pecho; gotean las manos sangre inocente, y álzalas al Señor como limpias. (Fr. L. de León.)

2.—*Figuras lógicas.*

§ 69

Llámase *sentencia* toda reflexión profunda, expresada de un modo sucinto y enérgico. La *sentencia*, hija de la experiencia o del raciocinio, debe encerrar una gran verdad moral o política.

No pueden llamarse sentencias, sin incurrir en una impropiedad manifiesta, los *principios* científicos o puramente especulativos. Las *máximas* tienen la forma de consejos o leyes propias para la dirección de nuestras acciones. Los *apotegmas* son dichos sentenciosos tomados de otros autores. Los *adagios* y *proverbios*, revistiendo las máximas y reflexiones profundas de imágenes y formas sencillas y populares, hacen más accesible la verdad a los ojos del vulgo; pero la

sentencia propiamente dicha requiere dignidad y hasta gravedad en la expresión. Por esta razón, el estilo nimiamente sentencioso lleva consigo cierto aire de pedantería.

EJEMPLOS

Mitte panem tuum super transeuntes aquas: quia post tempora multa invenies illum.

(ECLESIAST., XI, 1.)

El consejo antes daña que aprovecha, si el que lo da no tiene mucha cordura, y el que lo recibe mucha paciencia.

(FR. A. DE GUEVARA.)

Se da el nombre de *epifonema* a las reflexiones profundas, o a las exclamaciones que se hacen después de narrada, descrita o probada una cosa. La *epifonema* debe referirse a lo que se ha dicho, expresándolo o resumiéndolo en una fórmula breve y precisá, y que se distinga de todo lo restante por su mucha generalidad.

EJEMPLOS

Fas omne abrumpit, Polidorum obtruncat, et auro
Vi potitur: quid non mortalia pectora cogis
Auri sacra fames!

(AEN., III.)

..... Claudio, todos
Predican ya virtud, como el hambriento
Don Ermeguncio, cuando sorbe y llora.....
Dichoso aquel que la practica y calla.

(L. MORATÍN.)

§ 70

Cométese la *dubitación* cuando el orador su manifiesta perplejo acerca de lo que ha de hacer o decir.

La duda puede ser efecto de la complicación y dificultades del asunto, de la esterilidad o abundaneia de la materia, de las difíciles circunstancias en que se encuentre el orador, y de la misma perturbación del ánimo. En la improvisación podrá ser la duda real y positiva; pero en los discursos meditados y en los escritos, es evidente que el orador se vale

de la dubitación para amplificar las ideas y argumentos, y expresar de un modo más agradable lo que en su interior tiene firmemente resuelto.

EJEMPLOS

Venio nunc ad istius, quemadmodum ipse appellat, studium, ut amici eius, morbum et insaniam; ut Siculi, latrocinium; ego quo nomine appellem, nescio.

(Cic., *in Verr.*, vii.)

Para hablar de este misterio de la nuestra redención, verdaderamente yo me hallo tan indigno, tan corto y tan atajado, que ni sé por dónde comience, ni dónde acabe, ni qué deje, ni qué tome para decir. (P. Granada.)

Por medio de la *comunicación* el orador consulta el parecer de sus oyentes, contrarios o jueces, como si estuviese plenamente convencido de que no puede diferenciarse del suyo propio.

EJEMPLOS

Quaero, si te hodie domum tuam redeuntem homines armati non modo limine, tectoque aedium tuarum, sed primo aditu vestibuloque prohiberent, quid acturus sis?

(Cic., (*pro Caecina.*)

¡Qué parece que haría aquel rico avariento, que está en el infierno, si le diesen licencia para volver á este mundo á enmendar los yerros pasados? (P. Granada.)

La *concesión* consiste en prestar sencilla y artificiosamente nuestro asentimiento a alguna cosa que a primera vista nos perjudica; pero dando a entender que, aun concediéndola, tenemos otros medios de defensa más seguros y eficaces.

EJEMPLOS

Tribuo graecis litteras, do multarum artium disciplinam, non adimo sermonis leporem, ingeniorum acumen, dicendi copiam; denique etiam, si qua sibi alio sumunt, non repugno: testimoniorum religionem et fidem numquam ista natio coluit.

(Cic., *pro Flacco.*)

Respondió Diocleciano: Nuestros dioses son inmortales, y libres de toda molestia y dolor. Verdad es, dijo el mártir, lo que

dices; porque, ¡cómo han de morir los que nunca vivieron, ¿Cómo han de sentir dolor los que carecen de sentido?

(Fr. L. de Granada.)

La *anticipación*, llamada también *ocupación* y *prolepsis*, consiste en prevenir de antemano las objeciones que pudieran hacernos, refutándolas victoriosamente, y allanando por este medio las dificultades que naturalmente ofrezca el asunto.

EJEMPLOS

Requiretur fortasse tunc, quemadmodum, cum haec ita sint, reliquum possit esse magnum bellum. Cognoscite, Quirites: non enim sine causa quaeri videtur.

(Cic., *pro lege Man.*)

Dirás que muchas barcas,
Con el favor en popa,
Saliendo desdichadas,
Volvieron venturosas.
No mires los ejemplos
De las que van y tornan;
Que á muchas ha perdido
La dicha de las otras.

(L. de Vega.)

§ 71

La *sujeción* refiere y subordina a una proposición generalmente interrogativa, otra proposición generalmente positiva, que es una respuesta, una explicación o una consecuencia de la primera.

EJEMPLOS

Tu meam domum religiosam facere potuisti! equa mente, quam amiseras; qua manu! qua disturbaras; qua voce! qua incendi iusseras; qua lege! quam ne in illa quidem impunitate tua scripseras; quo pulvinari! quod stupraras; quo simulacro! quod ereptum ex meretricis simulacro, in Imperatoris monumento collocaras.

(Cic., *de Harusp. resp.*)

¡Qué es la vida? Un frenesí;
¡Qué es la vida? Una ilusión,
Una sombra, una ficción,

Y el bien mayor es pequeño;
Que toda la vida es sueño,
Y los sueños sueños son.

(CALDERÓN.)

Nos valemos de la *corrección* cuando substituímos una expresión a otra, por parecernos la primera demasiado enérgica, o demasiado débil, o inexacta.

EJEMPLOS

Adque haec cives, cives, inquam, si hoc nomine eos appellari fas est, qui haec de sua patria cogitant.

(CIC., *pro Mur.*)

Los cargos y oficios no son sino vestidos y arreos de la persona, o sean jaeces, que tales son para algunos.

(A. PÉREZ.)

La *gradación* consiste en expresar una serie de ideas o pensamientos, guardando en su colocación una progresión ascendente o descendente. Esta figura se llama también *aumentación*, y por algunos *clímax*.

EJEMPLOS

Nihil agis, nihil molíris, nihil cogitas, quod ego non modo non audiam, sed etiam non videam, planeque sentiam.

(CIC., *Catil.*, I.)

Para emprender una cosa es menester cordura, para ordenarla experiencia, para acabarla paciencia; mas para sustentarla es menester buen esfuerzo, y para menospreciarla grande ánimo.

(A. DE GUEVARA.)

La *sustentación* se comete cuando, manteniendo por algún tiempo suspensos los ánimos de los oyentes o lectores, cerramos el sentido ó el discurso con algún rasgo inesperado.

EJEMPLOS

Quod convivaris sine me tam saepe, Luperce,
Inveni, noceam qua ratione tibi.
Irascar, licet usque voces, mittasque, rogesque,
Quid facies? inquis: Quid faciam? veniam.

(MARC., VI., 51.)

Esto oyó un valentón, y dijo: *Es cierto*
Cuanto dice voacé, seor soldado,
Y quien dijere lo contrario, miente.
Y luego incontinente
Caló el chapeo, requirió la espada,
Miró al soslayo, fuese... y no hubo nada.
(CERVANTES.)

3.—*Figuras patéticas.*

§ 72

Cuando afirmamos o negamos con vehemencia una cosa, ponemos a veces por testigos de la verdad que sustentamos, a los hombres, a las cosas inanimadas, a Dios, etc., en cuyo caso se comete la figura *obtestación;* o aseguramos que, primero que se verifique o deje de verificarse un suceso, se trastornarán las leyes de la naturaleza, y ésta es la figura llamada *imposible.*

EJEMPLOS DE OBTESTACIÓN

Vos enim iam, Albani tumuli atque luci, vos, inquam, imploro atque testor, vosque, Albanorum obrutae arae, sacrorum populi Romani sociae et aequales, etc.
(CIC., *pro Milone.*)

Testigos son esta cruz y clavos que aquí parecen; testigos estas llagas de pies y manos que en mi cuerpo quedaron; testigos el cielo y la tierra, delante de quien padecí; testigos el sol y la luna, que en aquel momento se eclipsaron.
(FR. L. DE GRANADA.)

EJEMPLOS DE IMPOSIBLE

Ante leves ergo pascentur in aethere cervi,
Et freta destituent nudos in littore pisces:
Ante pererratis amborum finibus, exul,
Aut Ararim Parthus bibet, aut Germania Tigrim:
Quam nostro illius labatur pectore vultus.
(VIRG., *Eglog.*, I.)

Del bien perdido, al cabo, ¿qué nos queda
Sino pena, dolor y pesadumbre!
Pensar que en él fortuna ha de estar queda,
Antes dejará el sol de darnos lumbre.
(ERCILLA.)

Consiste el *dialogismo* en referir textualmente los discursos que ponemos en boca de personas ausentes o presentes, o que nos atribuimos a nosotros mismos en determinadas circunstancias.

EJEMPLOS

Dixit inimicus: Persequar et comprehendam, dividam spolia, implebitur anima mea: evaginabo gladium meum, interficiet eos manus mea.

(Exod., xv, 9.)

Dan voces contra mí todas las criaturas, y dicen: «Venid y destruyamos á ese injuriador de nuestro Criador.» La tierra dice: «¿Por qué le sustento?» El agua dice: «¿Por qué no le ahogo?» El aire dice: «¿Por qué le doy huelgo?» El fuego dice: «¿Por qué no le abraso?» El infierno dice: «¿Por qué no le trago y le atormento?»

(P. Granada.)

§ 73

La *optación*, como su nombre lo indica, es la manifestación de algún vivo deseo. Si al simple razonamiento substituimos las súplicas y los ruegos, cometemos la figura llamada *deprecación*.

EJEMPLOS DE OPTACIÓN

Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum: ita desiderat anima mea ad te, Deus.

Sitivit anima mea ad Deum fortem, vivum: quando veniam et apparebo ante faciem Dei?

Fuerunt mihi lacrymae meae panes die ac nocte: dum dicitur mihi quotidie: Ubi est Deus tuus?

(Salm. xli.)

Y pluguiese á Dios que reinase esta sola poesía en nuestros oídos, y que sólo este cantar nos fuese dulce, y que en las calles y en las plazas de noche no sonasen otros cantares, y que en esto soltase la lengua el niño, y la doncella recogida se solazase con esto, y el oficial que trabaja aliviase su trabajo aquí. Mas ha llegado la perdición del nombre cristiano a tanta desvergüenza y soltura, que hacemos música de nuestros vicios, y, no contentos con lo secreto dellos, cantamos con voces alegres nuestra confusión.

(Fr. L. de León.)

EJEMPLOS DE DEPRECACIÓN

Respice et exaudi me, Domine Deus meus; illumina oculos meos, ne unquam obdormiam in morte.

Nequando dicat inimicus meus: Praevalui adversus eum; qui tribulant me, exultabunt si motus fuero.

Ego autem in misericordia tua speravi: exultabit cor meum in salutari tuo.

(SALM. XIII.)

¡Oh Señor mío!.... No te pido muerte dulce ni sabrosa, pues tú la tomaste para mí tan amarga; no pido ni escojo manera ó tiempo de muerte: sólo te pido que me des tal socorro de gracia y fortaleza, que ninguna congoja, ni agonía, ni tentación baste para apartarme de ti, sino que siempre tenga yo sed de tu justicia y amor, hasta expirar, inclinando á ti mi cabeza con perfecta obediencia.

(P. ORTIZ.)

Arrebatados a veces de la ira o de la venganza, deseamos que sobrevenga algún grave mal a otras personas, o a nosotros mismos; en el primer caso se comete la *imprecación*, y en el segundo, la *execración*.

EJEMPLOS DE IMPRECACIÓN

Montes Gelboe, nec ros nec pluvia veniant super vos, neque sint agri primitiarum: quia ibi adiectus est clypeus fortium, clypeus Saul, quasi non esset unctus oleo.

(II REY., I., 21.)

Del soldán de Babilonia,
De ése os quiero decir,
Que le dé Dios mala vida,
Y á la postre peor fin.

(ROM.)

EJEMPLOS DE EXECRACIÓN

Pereat dies in qua natus sum, et nox in qua dictum est: Conceptus est homo.....

Quare misero data est lux, et vita his qui in amaritudine animae sunt?

Qui expectant mortem, et non venit, quasi effodientes thesaurum:

Gaudentque vehementer cum invenerint sepulchrum!

(JOB, III.)

Viéndole así D. Quijote, le dijo: «Yo creo, Sancho, que todo este mal te viene de no ser armado caballero, porque tengo para mí que este licor no debe aprovechar á los que no lo son. — Si eso sabía vuesa merced, replicó Sancho, mal haya yo y toda mi parentela; ¡para qué consintió que lo gustase!»

(CERVANTES.)

La *conminación* es el anuncio de terribles males, hecho con el ánimo de inspirar horror y espanto hacia los objetos que excitan nuestra indignación.

EJEMPLOS

Ecce dies veniunt, dicit Dominus, et mittam famem in terram: non famem panis, neque sitim aquae, sed audiendi verbum Domini.

(AMÓS, 8.)

Cerrad los ojos á las alabanzas, y á los vituperios también: que presto veréis tornado polvo y ceniza al que alaba y al alabado, y al que deshonra y al deshonrado; y seremos presentes delante del juicio del Señor, donde tapará su boca la maldad, y será la virtud muy honrada.

(J. DE AVILA.)

§ 74

La *exclamación* es la expresión viva de los afectos y de las pasiones.

EJEMPLOS

O miseras hominum mentes! O pectora caeca!

(LUCREC., II, 14.)

¡Oh miserables oídos, que ninguna otra cosa oiréis sino gemidos! ¡Oh desventurados ojos, que ninguna otra cosa veréis sino miserias! ¡Oh desventurados cuerpos, que ningún otro refrigerio tendréis sino llamas!

(P. GRANADA.)

Por medio de la *interrogación* preguntamos, no para manifestar nuestras dudas o nuestra ignorancia de alguna cosa, sino para expresar la afirmación con mayor vehemencia.

EJEMPLOS

Usque adeone mori miserum est?

(AEN., XII, 646.)

¡Yo en palacios suntuosos!
¡Yo entre telas y brocados!
¡Yo cercado de criados
Tan lucidos y briosos!
¡Yo despertar de dormir
En lecho tan excelente! (CALDERÓN.)

En la *apostrofe*, torciendo el curso de la frase, desviamos la palabra del auditorio o lectores, para dirigirla a alguno de ellos en particular, a nosotros mismos, a los ausentes, a los seres invisibles, a los objetos inanimados.

EJEMPLOS

Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena?
Si oblitus fuero tui, Ierusalem, oblivioni detur dextera mea.
Adhaereat lingua mea faucibus meis, si non meminero tui: si non proposuero Ierusalem in principio laetitiae meae.....
Filia Babilonis misera: beatus qui retribuet tibi retributionem tuam, quam retribuisti nobis.
Beatus qui tenebit, et allidet parvulos tuos ad petram.
(SALM. CXXXVI.)

¡Mirad, ángeles, estas dos figuras, si por ventura las conocéis! ¡Mirad, cielos, esta crueldad, y cubrios de luto por la muerte de vuestro Señor! ¡Escureced el aire claro por que el mundo no vea las carnes desnudas de vuestro Criador! ¡Echad con vuestras tinieblas un manto sobre su cuerpo, por que no vean los ojos profanos el arca del Testamento desnuda! ¡Oh cielos, que tan serenos fuisteis criados! ¡Oh tierra, de tanta variedad y hermosura vestida! Si vosotros escurecisteis vuestra gloria con esta pena; si vosotros, que erais insensibles, la sentisteis á vuestro modo, ¡qué harían las entrañas y pechos virginales de la madre! ¡Oh ángeles de la paz, llorad con esta sagrada Virgen! ¡Llorad, cielos; llorad, estrellas, y todas las criaturas del mundo acompañad el llanto de María! (FR. L. DE GRANADA.)

§ 75

La *interrupción* y la *histerologia* suponen cierta perturbación del entendimiento, efecto de la pasión que nos vence y domina. La *interrupcion* consiste en el tránsito rápido de unas ideas a otras, dejando incompleto el sentido gramatical de las frases empezadas y no concluidas. La *histerologia* (*locución prepostera*) invierte y trastrueca el orden lógico de las ideas; v. gr.: *Moriamur, et in media arma ruamus.*

EJEMPLOS DE INTERRUPCIÓN

MEDEA

.....Quod scelus miseri luent!
Scelus est Iason genitor, et maius scelus.
Medea mater: occidant: non sunt mei:
Pereant, mei sunt. Crimine et culpa carent:
Sunt innocentes: fateor..... et frater fuit!
Quid anime, titubas? ora quid lacrymae rigant!
. . . . . .
O placida tandem numina! O festum diem!
O nuptialem..... Vade, perfectum est scelus:
Vindicta nondum.

(SÉNEC., *Med.*, v.)

DON DIEGO

Y ¡á quién debo culpar! ¡es ella la delincuente, ó su madre, ó sus tías, ó yo?..... ¡sobre quién, sobre quién ha de caer esta cólera, que, por más que lo procuro, no sé reprimir!..... ¡La naturaleza la hizo tan amable á mis ojos!..... ¡Qué esperanzas tan halagüeñas concebí! ¡Qué felicidades me prometía!..... ¡Cielos!... ¡Yo!... ¡En qué edad tengo celos!.. .. Vergüenza es..... Pero esta inquietud que yo siento, esta indignación, estos deseos de venganza, ¿de qué provienen! ¿cómo he de llamarlos?

(MORAT, *El sí de las niñas*, III, 4.ª)

LIBRO SEGUNDO

DE LAS CUALIDADES DE LA ELOCUCIÓN

§ 76

Analizada ya la elocución, corresponde tratar de sus diversas cualidades.

Dividense en *esenciales* y *accidentales*.

Las *esenciales*, por estar fundadas en la misma naturaleza del pensamiento y del lenguaje, deben hallarse reunidas sin excepción alguna, en toda clase de obras literarias, y constituyen la buena elocución.

Las *accidentales* deben variar y combinarse oportunamente, modificando la elocucion según las circunstancias; y de aquí nace la diversidad de estilos.

CAPÍTULO PRIMERO

DE LAS CUALIDADES ESENCIALES DE LA ELOCUCIÓN

§ 77

Algunas de las cualidades esenciales de la elocucion son propias y peculiares de los *pensamientos;* otras pertenecen

exclusivamente al *lenguaje,* y otras se refieren a la *elocución en general* y dependen de los pensamientos y del lenguaje a la vez.

1. — CUALIDADES ESENCIALES DEL PENSAMIENTO

§ 78

Toda obra científica o literaria debe estar apoyada en la sólida base de la verdad. Las ficciones y exageraciones de la fantasía serían disparates o frívolo pasatiempo, si no encerrasen verdades profundas.

La *verdad* es, por lo tanto, la cualidad más importante del pensamiento y la base fundamental de la buena elocución. Podemos considerar también como esenciales la *profundidad* y la *riqueza.*

§ 79

La *verdad* consiste en la conformidad del pensamiento con su objeto: *Conformitas notionis cum obiecto.* Cuando el juicio enlaza ideas cuyos objetos se presentan en la naturaleza realmente enlazados, o separa ideas cuyos objetos están naturalmente separados, se llama *verdadero.* Cuando no guarda conformidad con la naturaleza de las cosas, se llama *falso, inexacto.*

Además de la verdad *científica,* que hemos definido, hay una verdad *poética,* que consiste en la conformidad de los pensamientos con las cosas, cuales deberían ser, admitidas ciertas suposiciones. Los razonamientos de Eneas en la *Eneida* de Virgilio y las arengas de Tito Livio son verdades de esta clase. La verdad poética, o *probable,* como la llama Luzán, no debe estar en pugna con la verdad científica, antes bien ha de ser una vivísima imagen suya. *Quum autem fictio nostra refertur ad aliquam significationem veritatis, non est mendacium, sed aliqua figura veritatis.* (SAN AGUSTÍN.)

Algunos autores añaden a la verdad la *solidez*, pero ésta no es más que la verdad del raciocinio.

§ 80

Consideramos esencial la *profundidad* del pensamiento, porque la obra literaria más caprichosa y ligera debe desdeñar la vulgaridad y frivolidad de la conversacion. Las obras más insignificantes y más espontáneas carecerian de todo valor artistico, si su misma aparente frivolidad no fuese hija de una clara intuicion poetica y del recto modo de ver, si no fuese una forma agradable de un pensamiento o afecto superiores a los pensamientos o afectos del vulgo. Consideramos esencial tambien la *riqueza*, porque ni la verdad ni la profundidad se adquieren sino a costa de mucho estudio, de una observación constante y de una comparacion variada que precede a toda generalización y abstracción.

§ 81

A consecuencia de lo dicho, la primera regla del arte de escribir es el adquirir un *conocimiento especial* y profundo del asunto de que deba tratarse, no sólo para que la obra no carezca de valor intrinseco, sino tambien porque dicho conocimiento influye notablemente en las buenas cualidades de la elocución. (Cic., *De Or.*, I, 48.)

..... Cui lecta potenter erit res,
Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.

Y, además de conocer bien el asunto, es absolutamente indispensable enriquecer la memoria y la imaginacion con la *variedad de conocimientos* que proporcionan el trabajo científico, la observacion de la naturaleza, los viajes, el trato social, etc.

Scribendi recte sapere est et principium et fons.

II. — CUALIDADES ESENCIALES DEL LENGUAJE

§ 82

Las cualidades esenciales del lenguaje son tres: *pureza*, *propiedad* y *harmonía*.

§ 83

PUREZA. La *pureza* del lenguaje consiste en su conformidad con el uso de los buenos autores y de las personas que conocen perfectamente el idioma.

Por consiguiente, será pura una *voz* cuando pertenezca a la lengua en que hablamos; será pura una *oracion* o *frase* cuando, al combinar las palabras, se observen todas las reglas de concordancia, régimen y construcción; serán puras la *cláusula* y la *dicción* en general cuando, además de poseer esta cualidad las voces y las oraciones, se guarde en la construcción y enlace de las oraciones y cláusulas aquel carácter peculiar y distintivo del idioma, a que damos el nombre de *giro castizo*.

§ 84

Los vicios contra la pureza son: el *arcaismo*, o uso de voces o locuciones anticuadas; el *barbarismo*, o uso de voces o locuciones extranjeras, y el *neologismo*, o uso de voces o locuciones nuevas. Los defectos de sintaxis se llaman en general *solecismos*, y los barbarismos pueden tomar el nombre especial de la nación de donde proceden: así decimos: *galicismo, helenismo, latinismo*, etc.

Por regla general, deben proscribirse los arcaismos, barbarismos, neologismos y solecismos; pero la poesía y el estilo jocoso admiten algunos, especialmente arcaismos, con tal de que no produzcan obscuridad, ni sean efecto de la impericia del escritor. Las faltas de sintaxis son las menos tolerables, porque alteran radicalmente el idioma.

Sin embargo de lo dicho, no debe condenarse indiscretamente el uso de voces nuevas cuando una imperiosa necesi-

dad lo exige. Las nuevas ideas que el hombre adquiere, efecto de los descubrimientos y de los progresos científicos, reclaman con justicia un nuevo signo que las exprese. Pero la voz que se trate de poner en circulación, tendrá que formarse con las reglas de etimología y analogía peculiares al idioma en que se desee introducir. (§ 25) Conviene, además, no echar en olvido que el innecesario aumento de voces no produciría riqueza, sino más bien confusión.

§ 85

Una de las cosas que más influyen en la pureza de la frase es el perfecto conocimiento de los *modismos*, o maneras de hablar propias y privativas de la lengua. Los modismos reciben el nombre de *idiotismos* cuando, tomados al pie de la letra, ofrecen un sentido disparatado, o una infracción contra las reglas ordinarias de la gramática; v. gr.: *Hacer memoria*. El conocimiento de los modismos no puede darlo la sintaxis, sino un buen diccionario, y sobre todo la frecuente lectura de los buenos escritores.

§ 86

Más difícil es, si cabe, fijar reglas a la construcción. Más o menos libre en todos los idiomas, en todos ellos tiene un *límite* que no puede traspasarse sin faltar a la pureza del lenguaje. No es posible determinar de una manera precisa el grado de fuerza elíptica, ni la mayor o menor libertad de pleonasmo y de hipérbaton que permite una lengua, ni tampoco es fácil explicar en que consiste el giro castizo de la cláusula, aquella especie de *aire de familia* que tanto nos enamora en nuestros buenos escritores del siglo XVI. En castellano, lo mismo se falta a la pureza de la construccion esclavizando la frase a un paso demasiado derecho y llano, como esmerándose en adornarla o enmarañarla con las violentas transposiciones, de que con tanto donaire se burló Lope de Vega con lo de *En una de fregar cayó caldera*.

Cuando las ideas y, por consiguiente, las palabras se ordenan según su grado de importancia y dependencia, insiguiendo rigurosamente el camino trazado por la razon, la

construcción se llama *lógica* ó *directa*. Cuando se altera este orden, ya por sugerírnoslas en otro distinto la fantasía exaltada por la sensibilidad, ya porque cedemos a los hábitos contraídos por el pensamiento al ser concebido y expresado en una lengua determinada, ya por las exigencias o encanto de la harmonía, la construcción se llama *inversa* o *figurada*, o *coordinación oratoria*.

§ 87

Es de suma importancia la conservación de la pureza del lenguaje, sobre todo cuando el idioma adquirió ya un alto grado de perfección, y cuando existe, por lo tanto, una literatura verdaderamente nacional. No es posible en este punto la indulgencia que algunos pretenden; porque no deben favorecerse, sino antes bien contrarrestarse, las muchas causas que tienden constantemente a la alteración de los idiomas, tan hermosamente comparada por Horacio con la caída y renovación de las hojas.

Pero, como todos los extremos son viciosos, debe evitarse, de otra parte, el *purismo*, o el vicio de los que afectan nimiamente la pureza del lenguaje, enervando el estilo a fuerza de querer depurar la dicción, y privándole de naturalidad, calor y movimiento.

§ 88

Propiedad. Esta cualidad importantísima se refiere únicamente a las voces o expresiones. Es *propia* una voz cuando expresa la idea que nos proponemos enunciar; cuando expresa otra idea distinta, se llama *impropia*, y cuando enuncia la misma idea que queremos, pero no de un modo completo, o bien añadiéndole circunstancias que no le pertenecen, decimos que es *inexacta*, que no es *precisa*. La propiedad de las voces es el carácter distintivo de los insignes escritores. De nada serviría que supiésemos de memoria todas las de nuestros discursos, si no las empleásemos en su verdadera acepción, y no fuesen las más adecuadas a las ideas que nos

propusieramos comunicar Para conseguirlo, conviene hacer un estudio serio y profundo de la *etimología* de la lengua; de modo que, aun cuando del conocimiento del griego y del latín no reportásemos otra ventaja que el más exacto conocimiento del valor etimológico de las voces castellanas, esto solo bastaría para que el estudio de dichas lenguas debiese considerarse como el principal fundamento de una buena educación clásica. Además de los conocimientos etimológicos, conviene observar y estudiar atentamente el *valor usual* de las palabras, sobre todo el de los *sinónimos*.

§ 89

Harmonía. Tratándose del lenguaje oral, entendemos por *harmonía* el agradable sonido que resulta de la elección y combinación de las palabras, y de la acertada distribución de acentos y pausas.

En el sonido hay que considerar tres elementos: la *calidad* (timbre y tono), la *duración* y la *intensidad*.

Por lo tanto, en la harmonía del lenguaje se distinguen también tres elementos distintos: la *melodía*, resultado de la agradable sucesión de sonidos; el *ritmo de tiempo* (*número* en la prosa y *medida* en el verso), o buena distribución de tiempos y pausas; y el *ritmo de acento*, o proporcionada combinación de sonidos fuertes y débiles.

El acento prosódico (§ 24) influye en la harmonía del lenguaje; pero, al formarse la frase, se modifica notablemente dicho acento por el que podemos llamar *acento de expresión*, por medio del cual marcamos la importancia ideológica de las palabras, su valor gramatical, su sentido, la intención con que las pronunciamos (*acento ideológico*), así como los diversos afectos que nos dominan (*acento oratorio*). Al pronunciar una frase, los acentos de unas palabras suenan con intensidad, y los de otras quedan como obscurecidos o desaparecen.

La *cantidad*, distinta del acento, en las lenguas en que tiene un valor prosódico fijo, como en la latina, es uno de los principales elementos del número o ritmo de tiempo.

§ 90

Tanto en la melodia como en los ritmos de tiempo y acento, debe observarse la *variedad* en la *unidad*. La *monotonía* o molesta repetición de las mismas letras, sílabas y palabras, es tan opuesta a la melodía como la *discordancia* o falta de relación y correspondencia entre unos sonidos y otros. Nótese el mal efecto que produce el *sonsonete*, v. gr.: «Estos ecos lejos suenan»; el *hiato*, v. gr.: «Pasaba a Asia», y la *cacofonía*, v. gr.: «Error remoto, Pegajosas ajonjeras».

Habría falta de *unidad* en el número, cuando en punto a la longitud de las frases y cláusulas reinase una desproporción completa y un verdadero desorden. Y falta de *variedad*, si se emplease una larga y no interrumpida serie de palabras que constasen del mismo número de sílabas, o una serie de frases, miembros y cláusulas de la misma extensión.

En cuanto al acento, si colocados a iguales distancias cayesen todos a compás, resultaría falta de *variedad*. Si, por el contrario, se pasase a cada momento de una serie de frases fuertemente acentuadas a una serie de frases poco acentuadas, o viceversa, se faltaría a la *unidad*.

En la harmonía de la cláusula debe observarse una gradación constante, procurando, sobre todo, que una conclusión llena y sonora cierre el sentido de la frase musical y deje plenamente satisfecho el oído. El agradable sonido que estas rotundas conclusiones producen, recibe el nombre de *cadencia final*.

§ 91

La harmonía del lenguaje tendría poca importancia, si no contribuyese a la expresión eficaz de los afectos.

La *harmonía imitativa* o *expresiva* es una *relación general* del tono y del ritmo del discurso con los sentimientos que en él predominan, o una *relación particular* de determinadas frases con las ideas y afectos en ellas expresados.

La harmonía expresiva *general* o vaga es la más importante y la más difícil. En las *obras versificadas*, no sólo depende de la oportuna elección del metro, sino del modo de cortarlo

y del diferente grado de entonación de que un mismo metro es capaz. En la prosa es más difícil su exacta apreciación; pèro el oído más torpe distingue la pompa y elevación de las cláusulas muy sonoras, rotundas y periódicas, de la vehemencia y energía de las muy cortadas, rápidas, llenas de voces ásperas y fuertemente acentuadas, así como el efecto distinto que producen en el ánimo las breves, ligeras y fáciles, o las extensas, graves y reposádas.

La harmonía expresiva *particular* o inmediata ofrece menos dificultad y tiene más importancia en el verso que en la prosa. Pueden imitarse el *sonido*, el *movimiento* y los *afectos*.

§ 92

En cuanto a los *sonidos*, cabe una imitación perfecta, supuesto que el lenguaje no es más que una serie de sonidos que corresponden más o menos directamente con los demás de la naturaleza que pretendemos expresar. La imitación de los sonidos se llama *onomatopeya*.

Virgilio imita de esta manera el ruido de la lima y del rastrillo:

Tum ferri rigor atque argutae lamina serrae.
(Geórg.)

Ergo aegre terram rastris rimantur. (Id.)

Y en el mismo poema, cuando quiere describirnos el rumor de la tempestad que se acerca, sabe encontrar versos tan expresivos como los siguientes:

Continuo, ventis surgentibus, aut freta ponti
Incipiunt agitata tumescere, et aridus altis
Montibus audiri fragor, aut resonantia longe
Littora misceri et nemorum increbescere murmur.

Herrera, que con tan enérgicas expresiones pintaba los objetos terribles, es blando y suave cuando nos habla de la cítara de Apolo:

Rompa el cielo, en mil rayos encendido,
Y, con pavor horrísono cayendo,
Se despedace en hórrido estampido.

En el sereno polo,
Con la süave cítara presente,
Cantó el crinado Apolo
Entonces dulcemente,
Y en oro y lauro coronó su frente.
La canora harmonía, etc.

Compárense finalmente entre sí los siguientes ejemplos de Fr. Luis de León:

El aire el huerto orea
Y ofrece mil olores al sentido;
Los árboles menea
Con un manso rüido
Que del oro y el cetro pone olvido.

La combatida antena
Cruje, y en ciega noche el claro día
Se torna.....

Oye, que al cielo toca
Con temeroso son la trompa fiera.....

§ 93

También puede expresarse el *movimiento* por medio del número, auxiliado por el acento. Las sílabas compuestas de muchas consonantes, los diptongos, los acentos, las palabras e incisos largos, retardando el curso de la frase, expresan la dificultad o lentitud; las sílabas breves, compuestas de vocales sencillas y consonantes líquidas, los esdrújulos, los incisos de fácil pronunciación, aligeran la frase y expresan la rapidez. La interrupción del movimiento puede imitarse por medio de cláusulas breves y cortadas; las más extensas y periódicas serán propias de los movimientos iguales y sosegados.

Véanse los siguientes ejemplos:

Sternitur, exanimisque tremens procumbit humi bos.
(VIRG.)

Olli inter sese magna vi brachia tollunt
In numerum, versantque tenaci forcipe ferrum.
(VIRG.)

Sube gimiendo con mortal fatiga
El grave peso que en sus hombros lleva
Sísifo al alto monte; y, cuando prueba
Pisar la cumbre, a mayor mal se obliga.
Cae el fiero peñasco; y la enemiga
Suerte cruel su nuevo afán renueva.
Vuelve otra vez a la difícil prueba,
Sin que de su trabajo el fin consiga.

(J. DE ARGUIJO.)

Solo y penoso en prados y desiertos
Mis pasos doy cuidosos y cansados.

(BOSCÁN.)

Subo, con tanto peso quebrantado,
Por esta alta, empinada, aguda sierra.

(HERRERA.)

..... *et obliquo laborat*
Lympha fugax trepidare rivo.

(HORAC.)

Del álamo las hojas plateadas
Mece adormido el viento,
Y las trémulas hondas retratadas
Siguen su movimiento.

(MELÉNDEZ.)

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.

(VIRG.)

Atque rotis summas levibus perlabitur undas.

(ID.)

Radit iter liquidum, celeres neque commovet alas.

(ID.)

..... la bandera
Que desplegada al aire va ligera.

(FR. L. DE LEÓN.)

..... desparece
Cual relámpago súbito brillante.

(MELÉNDEZ.)

Yo soy viva,
Soy activa,
Me meneo,
Me paseo;
Yo trabajo,
Subo y bajo;
No me estoy quieta jamás. (IRIARTE.)

§ 94

Las *conmociones interiores del ánimo* admiten, como dijimos, una expresión particular por medio de la harmonía, tanto por causa de la relación natural que existe entre ciertos sonidos y nuestros afectos, como también porque la imaginación asocia con frecuencia ambas cosas, estableciendo relaciones no apoyadas tal vez en la misma naturaleza. Las conmociones agradables se expresan naturalmente por medio de sonidos blandos, suaves y claros; la tristeza prefiere los sonidos obscuros y las palabras largas; las voces breves, los sonidos vivos, agudos y ásperos son más propios de las pasiones vivas y fogosas.

EJEMPLOS

Tempus erat, quo prima quies mortalibus aegris
Incidit, et dono divum gratissima serpit.....

(VIRG.)

Cum subit illius tristissima noctis imago.....

(OVID.)

Nox erat, et placidum carpebant fessa soporem
Corpora per terras, silvaeque et saeva quierant
Aequora: quum medio volvuntur sidera lapsu,
Quum tacet omnis ager.....

(VIRG.)

..... Prevenid en tanto
Flébiles tonos, enlazad coronas
De ciprés funeral, musas celestes;
Y donde a las del mar sus aguas mezcla
El Garona opulento, en silencioso
Bosque de lauros y menudos mirtos,
Ocultad entre flores mis cenizas.

(L. MORATÍN.)

Por ti el silencio de la selva umbrosa,
Por ti la esquividad y apartamiento
Del solitario monte me agradaba;
Por ti la verde yerba, el fresco viento,
El blanco lirio y colorada rosa
Y dulce primavera deseaba.
¡Ay cuánto me engañaba!

(GARCILASO.)

Dulces exuviae, dum fata deusque sinebant.
(VIRG.)

¡Oh dulces prendas, por mí mal halladas;
Dulces y alegres cuando Dios quería!
(GARCILASO.)

Arma virumque cano Troiae qui primus ab oris.
(VIRG.)

Cuando con resonante
Rayo y furor del brazo impetüoso
A Encélado arrogante
Júpiter poderoso
Despeñó, airado, en Etna cavernoso. etc.
(HERRERA.)

Ferte citi ferrum, date tela, scandite muros.
Hostis adest, eia!
(VIRG.)

Vade, age, gnate, voca zephiros, et labere pennis.
(ID.)

Acude, corre, vuela,
Traspasa el alta sierra, ocupa el llano,
No perdones la espuela,
No des paz a la mano,
Menea fulminando el hierro insano.
(FR. L. DE LEÓN.)

§ 95

La harmonía debe nacer de la fuerza del sentimiento, del raudal de la inspiración, y no de premeditadas y frías combinaciones, que están al alcance de un escritor cualquiera y que sólo buscan con estudiado empeño los poetas vulgares. La imitación servil e inmediata es un defecto, más bien que una belleza: la onomatopeya fácilmente degenera en trivialidad. No es preciso estar muy versado en cuestiones de buen gusto para conocer que el siguiente pasaje de Virgilio:

At tuba terribilem sonitum procul aere canoro
Increpuit: sequitur clamor, coelumque remugit,

es superior a ese otro atribuido a Ennio, en que la imitación del sonido de una trompeta es más directa, pero más trivial.

At tuba terribili sonitu taratantara dixit.

III. — CUALIDADES ESENCIALES DE LA ELOCUCIÓN EN GENERAL

§ 96

Las cualidades esenciales de la elocucion en general son: 1.ª, *honestidad;* 2.ª, *claridad;* 3.ª, *precisión;* 4.ª, *variedad y unidad;* 5.ª, *oportunidad;* 6.ª, *naturalidad*, y 7.ª, *originalidad.*

§ 97

Honestidad y nobleza. La *honestidad,* no sólo por su cualidad de obligación moral, sino como cualidad literaria, puesto que lo bello es una forma esplendente de lo bueno (§ 3), debe ser la principal condición de toda obra verdaderamente artística. (§ 2) El buen escritor, no solamente debe ser moral en el fondo, sino también moral, decente y digno en la *forma* y hasta en los más insignificantes pormenores. La bondad del fin no justificaría la falta de moralidad y decoro en los medios.

Añadimos a la honestidad la *nobleza,* porque hasta el estilo más familiar exige siempre urbanidad y compostura. Aunque no tan reprensibles como las *deshonestas,* se evitarán cuidadosamente las ideas *repugnantes, asquerosas* o *bajas.* Las leyes del buen gusto proscriben los equívocos, las imágenes, las metáforas, las comparaciones, las alegorías y todas las figuras que, tomadas de objetos innobles, lejos de avalorar el pensamiento, lo rebajen o desdoren.

Más todavía que de las ideas, depende la moralidad o inmoralidad de una obra de los *sentimientos* que inspira. Algunas obras algo licenciosas y desenvueltas son a veces menos inmorales que otras en que la expresión, no solamente guarda decoro y dignidad, sino que se presenta revestida de las más hermosas galas de la poesia.

§ 98

A primera vista parece que la honestidad y la nobleza no tienen ninguna relación con el *lenguaje*. Pero es indudable que en todas las lenguas, sin otra razón que la ley del uso, existen palabras que se consideran más decentes, más nobles que otras: palabras con que las personas bien educadas nombran los objetos, y palabras groseras que sólo emplea la más ínfima plebe. Un giro oportuno, la perifrasis, la litote, la alegoría, un epíteto bien aplicado, toda expresión indirecta, son medios excelentes de que la buena educación se vale para expresar los objetos cuyo nombre propio pudiera ofender o causar una impresión desagradable.

§ 99

Claridad. La voz *claridad*, aplicada metafóricamente a nuestros conocimientos, expresa el efecto producido en el entendimiento cuando el objeto del conocimiento se distingue perfectamente de los demás objetos, cuando se distinguen unas cualidades de otras, percibiéndose sus mutuas relaciones y su relación con el todo. Si no percibiéramos los elementos de un objeto, tendríamos de él un conocimiento *obscuro;* si la obscuridad proviniese de no percibir las relaciones de dichos elementos o las del objeto mismo con los demás objetos, resultaría un conocimiento *confuso.*

Para que nuestros conocimientos adquieran todo el grado de claridad posible, es preciso, además, que estén *ordenados*, que se asocien en nuestra mente, según su respectiva importancia, de manera que se perciban las diferencias que los distinguen y las relaciones que los unen entre sí. Cuando la obscuridad de los pensamientos no proviene de cada uno de ellos en particular, sino de la falta de orden y concierto, les damos el nombre de *embrollados* o *enmarañados.*

§ 100

La claridad de la elocución depende principalmente de la de los pensamientos, porque para que los demás nos entiendan es preciso que nos entendamos a nosotros mismos; pero

no puede afirmarse de un modo absoluto que baste concebir bien para expresarse con claridad. Muchas veces la obscuridad no está en la mente del escritor, sino que depende de la expresión. Será *clara* la *elocución* cuando el escritor, además de concebir con claridad y de observar el debido método en la colocación de los pensamientos, acierte a emplear el lenguaje como un buen espejo, en el cual pueda verse fielmente retratada su alma.

La *claridad del lenguaje* depende, en primer lugar, de la pureza y propiedad de las voces, y, en segundo lugar, de su recta y bien concertada colocación en la frase. El orden de las ideas ha de hallarse sensiblemente expresado por el orden de las palabras, de suerte que se descubra a primera vista la relación que deben guardar entre sí, evitando cuidadosamente la *ambigüedad* y la *anfibología.*

§ 101

El *estilo figurado,* si se emplea con prudencia y oportunidad, lejos de oponerse a la claridad, puede acrecentarla muchísimo. La imaginación, dando forma corpórea y concreta a lo incorpóreo y abstracto, hace más sensibles y fáciles de comprender las ideas, y la sensibilidad, interesando o conmoviendo profundamente, halaga y fija la atención.

La *construcción figurada,* colocando las palabras enfáticas en el lugar más visible de la cláusula, agrupando las ideas accesorias de modo que no ofusquen las principales, dando al sentido un interés gradual y una trabazón íntima que realce la unidad del pensamiento, contraponiendo o colocando paralelamente las palabras y miembros de la cláusula para indicar el contraste o la correspondencia entre las ideas y pensamientos, comunica tersura a la frase y favorece notablemente la inteligencia del sentido.

§ 102

Pero debe advertirse que la claridad es una cualidad *relativa,* tanto por lo que respecta al asunto de que se trata, como por parte de los oyentes o lectores a quienes se dirige el que habla o escribe.

Unas materias se prestan a la claridad más que otras: a medida que la ciencia generaliza y abstrae, hácese menos asequible a los ojos del vulgo. El escritor o el orador deberán no perder de vista el grado de inteligencia y conocimientos que buenamente pueda suponerse en el lector o en el auditorio.

§ 103

La claridad es el *fundamento* de la buena elocución. De nada servirian las más excelentes cualidades del discurso, si las personas a quienes nos dirigiéramos no pudiesen comprendernos. Pero, no basta que nos comprendan; es preciso que nos comprendan sin esfuerzo alguno. La claridad es, como dice Vauvenargues, el barniz de los grandes maestros. Pero debe ponerse a esto una limitación, diciendo *hermanada con la profundidad* (§ 78), pues la claridad que nace de la superficialidad y vulgaridad, está al alcance de todo el mundo.

No obstante lo dicho, algunas veces cierto grado de *vaguedad* da un color más poético al pensamiento, o conviene a determinados afectos, y otras la decencia exige cubrir los objetos de un finísimo y transparente velo. Encontramos placer en penetrar la intención del escritor al traves de la finura y delicadeza de la expresión. Pero en ningun caso debe confundirse la suavidad de la luz con las tinieblas.

§ 104

La ignorancia del asunto, la falta de lógica, la superabundancia de nociones vagas y no meditadas, el desordenado vuelo de la fantasía, los deseos de aparentar erudición, profundidad, elegancia, ingenio o delicadeza, la concisión extremada o la difusión empalagosa, que ahoga las ideas culminantes en un sinnúmero de pormenores, son las *causas* más comunes de la obscuridad de la elocución. En las épocas de decadencia literaria, la mayor parte de los defectos acaban por degenerar en el vicio de la obscuridad, que es uno de los síntomas más seguros de la corrupción del buen gusto.

§ 105

Precision. La *precisión* consiste en no decir más ni menos de lo que debe decirse. Una concisión desmedida y obscura es tan contraria a la precisión como la *difusión* o amplificación viciosa del discurso y la *redundancia* o superfluidad de palabras. *Hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor.*

Incurrimos en el vicio llamado *difusión*, cuando recargamos el discurso de circunloquios inútiles, o desleimos excesivamente los pensamientos, llevando hasta el último extremo la análisis y prolijidad de los pormenores, o repetimos inoportunamente las mismas ideas, vistiéndolas de diferentes modos; en una palabra, si *amplificamos* más de lo que permite el asunto.

Incurrimos en el vicio de *redundancia* cuando llenamos la cláusula de palabras superfluas, ya por valernos de pleonasmos reprobados por el uso y que no aumenten la energía de la expresión, ya por no aprovechar debidamente la fuerza elíptica del idioma.

Es *viciosa* la *concisión*, cuando no analizamos o explanamos suficientemente el pensamiento, o cuando, por abusar de la elipsis, omitimos palabras indispensables para completar el sentido.

§ 106

La difusión y la redundancia hacen el estilo lánguido y pesado; la concisión excesiva lo llena de aridez, frialdad y dureza. Ambos defectos engendran la obscuridad (§ 104): porque de la superflua abundancia de pormenores nace la confusión, así como de la exagerada economía de conceptos y de palabras pueden nacer la vaguedad, la imperfección o la vaciedad de sentido. De consiguiente, la precisión puede considerarse como el complemento de la claridad, o mejor, como una de sus condiciones esenciales.

§ 107

Unidad y variedad. La *unidad* en la *variedad* es condición esencial de la belleza, y, por lo mismo, lo es también de la

buena elocución. La elegancia, la energía, la vehemencia, la sublimidad misma, fatigarían la atención del lector más paciente, si dominasen constantemente en una obra de algunas dimensiones. La repetición de las mismas figuras, de los mismos giros, de las mismas cadencias, de las mismas palabras, acabaría por causar hastío y sueño. La *variedad* de un objeto supone número y distinción de partes.

Pero la variedad debe estar subordinada a la *unidad*. Todas las partes de la elocución deben estar íntimamente enlazadas, deben ser coherentes, deben producir la impresión de un conjunto harmónico, de un solo objeto, y descubrir una sola mano.

La falta de variedad produciría *amaneramiento*, pobreza y pesadez; la falta de unidad, *desigualdad*, desorden y confusión. (§ 104) La unidad en la variedad da por resultado la buena proporción y harmonía.

§ 108

Oportunidad. La *oportunidad* (*conveniencia*, *congruencia* o *decoro*) de la elocución consiste en su relación íntima con el asunto, en la relación de los medios con el fin. (§§ 1 y 2) Así como el rostro se ha llamado con razón el espejo del alma, así en el estilo o fisonomía de la elocución debe hallarse fielmente retratado el pensamiento generador, el espíritu que vivifica la obra, difundiendo calor y movimiento por todas sus partes.

Los conceptos, las imágenes, los afectos, las figuras, especialmente los epítetos, las metáforas y las comparaciones, el lenguaje, tanto por respecto al uso de las voces, como al giro de la frase, y la harmonía imitativa, todo debe guardar consonancia con el asunto y tono general de la composición, y con la variedad de objetos y tonos especiales que en sus respectivos lugares predominan. Los adornos de más precio pierden todo su mérito cuando se usan fuera de lugar. *Is est eloquens, qui et humilia subtiliter, et magna graviter, et mediocria temperate potest dicere.* (Cic., *Orat.*)

§ 109

Naturalidad. La *naturalidad* de la elocución consiste en expresar nuestras ideas y sentimientos sin descubrir ningún esfuerzo ni estudio. *Ubicumque ars ostentatur veritas abesse videtur.* (Quint.)

La mucha naturalidad se llama también *facilidad;* y así decimos *pensamientos fáciles, estilo fácil;* y cuando es efecto de la sencillez del alma se llama *candor, ingenuidad;* palabras que sólo aproximadamente expresan lo que los franceses llaman *naïveté.*

§ 110

La naturalidad puede resaltar en obras que hayan costado al escritor mucho trabajo y muy penosos esfuerzos, con tal que estos esfuerzos no se manifiesten en el escrito, ni siquiera lleguen a traslucirse. El *arte* no es enemigo de la naturaleza, antes bien la secunda y fortalece.

No se opone, por lo tanto, a la naturalidad ni el estilo figurado ni aquel grado de *artificio* que requiere la obra artística. La naturalidad consiente en su caso y lugar la artificiosa forma periódica y las más artificiosas formas de la versificación. La misma *agudeza de ingenio,* que consiste en descubrir en los objetos relaciones muy distantes, sazona agradablemente los escritos festivos y tiene cabida en el estilo medio o templado. Pero, cuando el pensamiento ingenioso se convierte en *sutil* y *alambicado,* debe proscribirse de toda clase de escritos.

§ 111

Los vicios opuestos a la naturalidad de la elocución o del estilo son la *afectación,* la *exageración* y la *hinchazón.*

Es *afectado* el estilo cuando descubre demasiado estudio en la elección y colocación de los pensamientos, de las figuras y de las palabras. Si las ideas están violentamente colo-

cadas y las palabras parece que tropiezan y se atropellan unas con otras, revelando los inútiles y penosos esfuerzos del compositor, recibe el estilo el nombre de *forzado*.

La *exageración* consiste en ponderar los objetos y los afectos de tal manera, que se traspasen los límites de la naturaleza y de la verdad poética.

La *hinchazón* es el abuso de imágenes, de adornos y relumbrones, y de palabras sesquipedales y retumbantes. Cuando este abuso se comete, decimos que el estilo es *hinchado, hueco, campanudo*.

La afectación es efecto algunas veces de la demasiada timidez y de la excesiva lima; la exageración y la hinchazón provienen frecuentemente de la misma exaltación de la fantasía, no refrenada por la razón y el buen gusto: tanto la una como las otras son hijas casi siempre de la vanidad del autor, que por atender demasiado al aplauso echa en olvido el asunto.

§ 112

Originalidad. La *originalidad* nace de la sinceridad de la inspiración. Cuando la elocución o la obra en general son debidas al propio ingenio del escritor, se llaman *originales*. Cuando están compuestas de pensamientos y retazos de otros autores, se llaman *plagiadas* o *plagios*.

La originalidad consiste principalmente en el modo de concebir y sentir del escritor; pero la originalidad de buen género no permite que la personalidad del escritor se sobreponga a las leyes que la naturaleza y las condiciones de la obra imponen, porque entonces resultaría la *extravagancia*, que en el lenguaje vulgar se confunde muy frecuentemente con la originalidad.

Cabe originalidad, no sólo en las buenas *imitaciones*, sino también en las mismas *traducciones*. Fray Luis de León, cuando imita o traduce, es más original y más español que otros, cuando componen y se esfuerzan en parecerlo.

La originalidad no debe confundirse tampoco con la *novedad* y menos con la novedad imposible que sueñan algunos y que ha dado origen a grandes absurdos y delirios.

CAPÍTULO II

DE LAS CUALIDADES ACCIDENTALES DE LA ELOCUCIÓN O DE LOS DISTINTOS GÉNEROS DE ESTILO

§ 113

Las cualidades esenciales son pocas y se distinguen por su carácter permanente; las accidentales son infinitas y variables: las cualidades esenciales constituyen el tipo fundamental de la buena elocución; las accidentales constituyen los diversos géneros de estilo, sus diversas especies, y, por último, el carácter o fisonomía particular que generalmente distingue a los escritores notables.

La obra artística y el estilo, que forma parte de ella, son a la vez efecto del arte y del artista. El *arte* impone sus leyes al artista, sin privarle por esto de su independencia ni de su individualidad. Una de las cualidades de la elocución es la oportunidad, y la oportunidad requiere que el estilo esté amoldado al *asunto* y al *género literario* de la obra De aquí las denominaciones de *sublime*, *vehemente, elegante, humilde, festivo,* etc., que damos al estilo, según las diversas cualidades que en él preponderan, por requerirlo así el asunto, y las de *poético, oratorio, didáctico, lírico, épico, dramático,* etc., para significar los caracteres que debe tener la elocución de las obras *poéticas, oratorias, históricas,* etc.

Pero, sin faltar a las condiciones esenciales de la buena elocución, ni a las que imponen el asunto y el carácter de la obra, todavía le queda al escritor un campo extenso donde puedan desenvolverse con toda libertad sus facultades. Y, como todo lo que rodea al hombre influye más o menos directamente en el modo de manifestar sus conceptos, por esta razón, al paso que en el estilo se refleja la fisonomía moral del *escritor,* también se refleja más o menos vagamente el carácter de las *épocas* y de las *naciones.* Bajo este concepto

decimos estilo *pindárico, ciceroniano, gongorino,* para expresar el carácter peculiar que distingue el estilo de Pindaro, Cicerón y Góngora, así como decimos también estilo de tal *época* o tal *siglo*, estilo *laconico, ático, oriental, afrancesado*, etc.

Siendo infinitas las cualidades accidentales que pueden modificar la elocución, vamos a fijarnos solamente en las principales, y en las que determinan géneros de estilo muy señalados y generalmente reconocidos por la crítica.

§ 114

Estilo cortado, y periódico. Se llama *cortado* el estilo cuando en él predominan las cláusulas sueltas, y *periódico*, cuando la mayor parte de las cláusulas son periódicas, o verdaderos períodos. (§ 36) El estilo cortado es propio de la enumeración, de la descripción, de las narraciones rápidas, de los momentos en que la pasión nos arrebata; el periódico es propio de la discusión tranquila, de la amplificación y de los asuntos elevados en general.

§ 115

Estilo conciso, y abundante. La *concisión* consiste en expresar muchas ideas con pocas palabras. Depende, lo mismo que la precisión, del pensamiento y del lenguaje. (§ 105) No debe confundirse el estilo conciso con el sencillo, ni con el cortado, ni con el sentencioso.

La *abundancia* (*copia dicendi*) es en ciertas ocasiones indispensable para la claridad, porque los oradores concisos y profundos no están al alcance de todos. Los pensamientos profundos y el estilo conciso, fiando en la capacidad del lector, dejan que éste penetre y adivine por sí mismo lo mucho que se calla, y muchas veces es necesario decirlo todo.

§ 116

Estilo enérgico. Se llama *enérgico* o *nervioso* el estilo cuando produce en el ánimo una impresión viva y fuerte, de tal modo, que parece que los conceptos han de quedar esculpidos para siempre en la memoria. Si las ideas pasan y se

desvanecen, sin apenas fijar nuestra atención y sin dejar en el ánimo ninguna impresión, buena ni mala, el estilo se llama *flojo, débil, lánguido, soporífero.*

La *imaginación,* haciendo visibles los objetos, haciéndolos palpables, es una de las causas más poderosas de la energía del pensamiento; por esta razón imprimen tan varonil robustez en el estilo los epítetos, los tropos de palabra, algunos de los de sentencia, sobre todo la hipérbole, y, finalmente, las figuras pintorescas. Y, como el que concibe con energía toma un vivo interés por el objeto, y siente y habla con ardor y eficacia, todas las *figuras patéticas,* especialmente la interrogación y la apóstrofe, pueden comunicar vigor al raciocinio y nervio a la expresión.

Influye en la energía la *estructura del lenguaje.* La conjunción, la disyunción, la repetición, la elipsis y el pleonasmo y, sobre todo, la construcción de la frase, la realzan extraordinariamente. Para conocer cuánto influye la acertada *colocación* de las palabras, inviértase el orden de una frase o de una cláusula bien construida, y se verá cómo pierde la mayor parte de su vigor. Todo el arte consiste en hacer resaltar lo más importante, en cercenar lo inútil, en manifestar la relación de unas ideas con otras, y en aumentar gradualmente el interés. Añádase a todo esto el efecto de la harmonía imitativa, que, por medio de los sonidos ásperos y fuertes, de las cláusulas breves y cortadas y del acento, puede contribuir tan directamente al nervio de la expresión.

Finalmente, la *concisión,* concentrando toda la fuerza del pensamiento como en un punto, acrecienta de tal suerte el vigor de la elocución, que muchos confunden el estilo nervioso con el estilo conciso y cortado. No obstante, la energía se compadece muy bien con cierto grado de amplificación, y muchas veces nace la fuerza del discurso de la misma *abundancia* de la expresión.

§ 117

Estilo vivo, y vehemente. La *viveza* y la *vehemencia* del estilo nacen ambas de la sensibilidad. Se llaman *vivos* los pensamientos, los afectos y el estilo en general, cuando es-

tán penetrados de un calor suave que les comunica animación y movimiento. La vehemencia manifiesta cierto exceso de vida. Es *vehemente* el estilo cuando al impulso de la pasión se agolpan y precipitan con rapidez y como tumultuosamente las ideas y las palabras. El estilo vehemente debe ser enérgico y cortado.

La viveza y vehemencia del estilo, cuando guardan consonancia con la materia del discurso, hacen más interesante la elocucion: la primera, produciendo una emoción agradable y blanda; y la segunda, agitando fuertemente los ánimos, y arrastrando la voluntad por medio del triunfo de las pasiones. Pero, en asuntos que exijan frialdad y calma, la viveza puede convertirse en afectacion, y la vehemencia, en desapacible y fastidioso tono declamatorio.

Se da el nombre de *patético* en general al estilo en que predomina la moción de afectos, ya dulces y sosegados, ya enérgicos y fogosos. La suavidad y ternura del estilo, nacidas de la caridad, reciben en materias religiosas el nombre de *unción*.

§ 118

Estilo sencillo, y elegante. La *sencillez* excluye todo lo que tiene visos de ornato. El estilo sencillo, contentándose con la claridad y corrección, no solamente prescinde de los adornos brillantes y movimientos apasionados, sino tambien del elegante artificio en la colocación y harmonía de las palabras.

Es *elegante* el estilo cuando, embellecido con las galas de la imaginación, recrea dulcemente con la harmoniosa coordinación de las palabras. El estilo *florido* y el *brillante* suponen cierta profusion en los adornos. La verdadera elegancia hermana el ornato con la sencillez.

En la elegancia van comprendidas la *belleza*, la *gracia*, la *finura* y la *delicadeza* de los pensamientos, imágenes o afectos. Los pensamientos, imágenes y afectos *bellos* producen en el ánimo una impresión placentera, sosegada, no inconciliable con la ternura ni con la tristeza. (§ 3) La *gracia*, que es,

por decirlo así, la belleza del movimiento, comunica al labio una apacible y grata sonrisa. La *finura,* descubriendo, como la agudeza de ingenio, relaciones distantes entre los objetos, presenta medio oculto el pensamiento, pero de modo que el lector lo penetre con facilidad. La *delicadeza* es la finura del sentimiento. Pero la finura y, sobre todo, la delicadeza son incompatibles con todo lo rebuscado y que descubra falta de espontaneidad, y éste es el punto en que más se diferencian de la agudeza de ingenio. (§ 110)

§ 119

Estilo pomposo, y sublime. Cuando a la brillantez y grandeza en el ornato se juntan la elevada entonación de la frase y la rotundidad del período, el estilo se llama *pomposo, magnífico, majestuoso, altísono.*

No debe confundirse el estilo *pomposo* con el *elevado,* que prefiere la gravedad a la brillantez, y mucho menos con el *sublime,* que se hermana mejor con la concisión, con la sencillez, con la frase cortada, que con el lujo de imágenes y la rotundidad del período. La *sublimidad* propiamente dicha es una cualidad de determinados pensamientos, afectos o imágenes, situaciones, cuadros, caracteres, etc., de ciertos rasgos aislados, que despiertan en el alma la idea de lo infinito, más bien que una cualidad general del estilo.

§ 120

La *sublimidad de las imágenes* procede de su grande extensión, y por esto excita en nuestra alma la idea de lo infinito. La obscuridad aumenta la sublimidad de los objetos, porque, borrando sus límites, los engrandece, y da lugar a que la imaginación supla lo que no puede percibirse por medio de los sentidos.

La *sublimidad de los afectos* pertenece al orden moral. Cuando, sobreponiéndose el hombre a sus pasiones y a los intereses de la tierra, parece que tiende a romper los lazos que sujetan su libre arbitrio, al ver triunfantes la ley moral

y la dignidad humana, experimenta el alma una conmoción más noble y más profunda que la que podrían causarnos los más grandiosos espectáculos de la naturaleza. Sócrates, Escévola, Régulo, Guzmán el Bueno, han conquistado la admiración y el respeto de las generaciones con el esclarecido ejemplo de sus virtudes. Los Mártires, exclamando en medio de los tormentos: *Soy cristiano,* recuerdan el más sublime de los sacrificios, cumplido por la redención de los hombres en la cumbre del Gólgotha.

La *sublimidad de los pensamientos* se refiere a un tercer orden de belleza: la belleza intelectual. Una gran verdad, un principio que entrañe ilimitadas consecuencias, todo pensamiento que revele la fuerza poderosa del genio, nos admira y conmueve. Arquímedes, pidiendo un punto de apoyo para mover el universo, expresaba un pensamiento sublime. Y también Pascal, cuando hablaba de aquella esfera sin límites, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna.

El libro de Job está lleno de sublimidad; pero, sobre todo, las palabras que pronuncia el Señor desde un torbellino. (Capítulos 38-41.)

§ 121

Estilo familiar, jocoso y humorístico. El estilo *familiar* supone llaneza y confianza con las personas a quienes nos dirigimos: es el estilo de la conversación y de las cartas entre amigos. Nunca será *bajo,* ni demasiado *vulgar*. No debe confundirse con el estilo sencillo: el estilo familiar puede ser muy figurado, y carecer, por lo tanto, de sencillez. Por otra parte, el estilo sencillo puede ser grave, patético, elevado, y ninguna de estas cualidades es hermanable con la familiaridad.

El estilo *jocoso* o *burlesco* respira alegría. El escritor festivo descubre la parte risible de las cosas del mundo, y nos hace participar de su buen humor. La agudeza de ingenio es cualidad preponderante en los escritores de esta especie. La incoherencia de las ideas, el contrasentido, la exageracion de las imágenes y sentimientos, y la misma discordan-

cia de la frase, cuando provienen de la intención maliciosa y no de la ignorancia o descuido del escritor, bastan a veces para desarrugar el ceño a las personas más graves y formales. El estilo festivo goza de más libertad todavía que el estilo poético, pues, como sabemos que el escritor habla de burlas, consentimos de buen grado en permitirle que se entregue a los más extravagantes caprichos del ingenio. El estilo festivo se convierte fácilmente en *chocarrero, bufón* y *grosero*, siempre que, empeñándose en hacer reir a toda costa, no acierta el escritor a encerrarse dentro de los límites de la honestidad y del buen gusto.

El estilo *humorístico* nace de la mezcla de lo poético con lo prosaico, de lo tierno y patético con lo mordaz e irónico, de lo terrible y sublime con lo festivo y ridículo. El estilo humorístico, en que la personalidad del escritor se sobrepone a todo, es muchas veces el bello ideal de la extravagancia. Los alemanes e ingleses son los que más han sobresalido en este género. Larra en alguno de sus artículos y Espronceda en el *Diablo mundo* pagaron tributo a la moda de sus tiempos. El estilo *satírico* no siempre es jocoso ni humorístico.

§ 122

Cicerón y Quintiliano dividen el estilo en *sencillo* o *tenue*, *medio* o *templado* y *grave* o *sublime*. Esta división, tan generalmente adoptada en las escuelas, se funda en el grado de elevación que imprime el tono en el estilo, y ha sido muy exactamente comparada con los tonos y claves de la música. El estilo *sencillo* se definió ya; el *medio* correspondía al que antes llamamos elegante y florido; y el nombre de *sublime* (*gravis, uber, copiosus, grandis, robus,* etc.) comprendía el enérgico, el vivo, el vehemente, el patético, el magnífico y el sublime propiamente dichos.

También divide Quintiliano el estilo en *ático, asiático* y *rodio*. Da el nombre de *ático* al correcto y limpio, que desecha todo lo vano y redundante; el de *asiático,* al hinchado y copioso; y el de *rodio*, al que no es tan conciso como el ático ni tan abundante como el asiático.

PARTE SEGUNDA

DE LOS DIVERSOS GÉNEROS

DE COMPOSICIONES LITERARIAS

§ 123

De todas las obras literarias, sólo entran de lleno en la esfera del arte las *poéticas,* y por esta causa trataremos de ellas con preferencia. Las *morales* y las *científicas,* cuyo fin es extraño al arte, no pertenecen a la literatura sino en lo que dice relación a algunas partes secundarias y al estilo. (§ 2)

Unas obras se destinan a la pronunciación y tienen por objeto producir en el auditorio una impresión determinada, a veces momentánea (generalmente la persuasión); otras se componen para ser leídas con más o menos detenimiento y con reflexión más o menos profunda. Las primeras se llaman *oratorias* (*oraciones, discursos, disertaciones, arengas,* etc.); las demás carecen de nombre genérico que las comprenda. Veremos, además, cómo algunas obras se *recitan* o *leen,* y algunas, como el drama, se *representan* y otras se *cantan.*

Finalmente, en unas obras el lenguaje está sujeto a periodos y frases musicales, a un ritmo rigorosamente determinado (versificación), y en otras se desenvuelve con desahogada libertad, sin ajustarse, más que de un modo vago, a las leyes del ritmo y de la harmonía. Las primeras se llaman *obras en verso;* las segundas, *obras en prosa.*

En el *arte poética* trataremos de las composiciones poéticas, y, como éstas son las que se escriben en verso, formará parte de esta sección el *arte métrica* o tratado de la versificación. Seguirá al arte poética la *oratoria* o tratado del discurso oratorio, y bajo el título de *obras doctrinales* comprenderemos las *históricas* y las *científicas* y *morales.*

SECCIÓN PRIMERA

ARTE POÉTICA

LIBRO PRIMERO

DE LA POESÍA EN GENERAL

§ 124

Poesía es la expresión de la *belleza ideal* por medio de la palabra sujeta a una forma artística.

La poesía no se circunscribe a *imitar* ni a *reproducir* la belleza real. La fantasía, exaltada por el sentimiento de lo bello, depurando y agrupando harmónicamente los dispersos elementos de la belleza real, *compone tipos* de lo bello (trova, inventa, crea), y el poeta expresa por medio del lenguaje versificado estas ideales concepciones y los gratos afectos que llenan su pecho.

1. — DEL FONDO DE LA OBRA POÉTICA

§ 125

Todo cuanto cae bajo el dominio de la inteligencia humana, y pone en actividad la imaginación y el sentimiento, puede ser *asunto* de la poesía. Su campo es tan dilatado como el de la ciencia; pero, así como la ciencia aspira a conocer la *verdad*, investigando las causas, efectos y leyes que gobier-

nan los seres, la poesía aspira a encarnar en una forma concebida por la imaginación la celestial belleza que en ellos se refleja. La ciencia eleva el entendimiento hacia Dios, fuente eterna de lo verdadero; la poesía eleva el corazón al mismo Dios, manantial inagotable de lo bello.

§ 126

Aunque el fin directo de la poesía no sea la investigación de la verdad, la verdad debe constituir su fondo. Todos los críticos mas eminentes y todas las escuelas han reconocido este principio: lo mismo Boileau cuando afirma que *no hay belleza sin verdad*, como los que dicen que la poesía es más verdadera que la realidad o la historia.

Ficta voluptatis causa sint proxima veris.

Tampoco el fin directo de la poesía es moralizar, y, sin embargo, en el fondo de toda concepción verdaderamente poética brilla la moral más pura. El poeta se limita a expresar lo bello; pero, siendo la belleza el *resplandor de lo verdadero y de lo bueno* (§ 3), la buena poesía instruye y moraliza sin pretenderlo.

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando pariterque monendo.

§ 127

La poesía presenta bajo formas concretas lo general y lo abstracto, y en esto se diferencia de la ciencia. Al propio tiempo idealiza lo material, haciéndolo más expresivo y convirtiendolo en símbolo de lo inmaterial, y en esto se diferencia del concepto vulgar. La fantasía une con lazo misterioso lo espiritual y lo sensible.

Por esto la poesía, desdeñando el cálculo y procedimiento frío de la razón, debe nacer espontáneamente de la *intuición* clara del genio, del amor intenso a lo bello (*entusiasmo*), y supone aquel estado lleno de actividad en que el alma se encuentra en toda la plenitud de sus facultades y que se llama *inspiración*. Al condecorar al poeta con los nombres de

vate, sacerdote; al considerarlo como un mero intérprete de un numen superior, expresábase, por medio de hermosas ficciones, un hecho psicológico, una verdad profunda.

Sin embargo, la reflexión dirige y modera el vuelo de la fantasía y los arranques del corazón.

§ 128

Lo malo y lo feo son admisibles en la obra poética por vía de contraste, pero deberán usarse muy sobriamente y con mucha oportunidad. Sólo cuando inspiran repugnancia, horror o tristeza, pueden estar de acuerdo con el entusiasmo por lo bueno y lo bello y contribuir a realizarlo.

La ironía y la burla matan el entusiasmo.

§ 129

La poesía debe ser nacional y popular en el buen sentido de la palabra. Reune estas condiciones cuando crece espontáneamente al calor de una inspiración sincera, y generalmente las pierde cuando, nacida solamente del estudio y del artificio, sigue paso a paso las huellas de poetas de otros países o de otras épocas; o, por el contrario, cuando, demasiado codiciosa de originalidad, rompe con la tradición artística, incurriendo en la exageración y en la extravagancia.

Los sentimientos generales del hombre, la religión, el amor a la patria, los vínculos de familia, las glorias nacionales, han sido siempre las verdaderas fuentes de inspiración. Estos sentimientos viven en el corazón de los pueblos, y, cuando el poeta los interpreta de una manera clara, expresiva, llena de vida, resuenan sus cánticos en todos los corazones no corrompidos por el vicio.

§ 130

Se ha dicho con razón que la poesía es el arte universal. Por medio de las imágenes, de la descripción y de la narración, ofrece al espíritu la idea de los objetos materiales, con menos precisión, pero con tanta viveza como la arquitectura, la escultura y la pintura. No puede presentar un conjunto de objetos que por yuxtaposición en el espacio produzcan

una impresión *simultánea;* mas puede presentarlos *sucesivamente* con toda la riqueza de sus pormenores, consiguiendo, sin embargo, que el alma perciba de un modo evidente la unidad del cuadro. Las artes plásticas deben concretarse a un momento dado; la poesía recorre el tiempo y describe el movimiento.

La poesía entra también en los dominios de la musica, haciendo que nuestra imaginación perciba (nombrando o describiendo) las harmonías y variados sonidos de la naturaleza, favoreciendo la transmisión del sentimiento por medio de la harmonia imitativa, y dando, finalmente, al sonido, elemento material del lenguaje, una forma musical.

II.—DE LA FORMA DE LA OBRA POÉTICA

§ 131

La poesia es un arte puramente intelectual: el espiritu se dirige directamente al espiritu por medio del lenguaje, substituyendo formas ideales a las formas sensibles de las demás artes.

El *plan* de la obra y la *elocución* constituyen, digámoslo así, su forma interna, que hace resaltar el poeta, dando también una forma artística al lenguaje o elemento exterior, por medio de la *versificación*.

1.—*Plan.*

§ 132

Una vez meditado bien el asunto, y reunidos los materiales que han de constituir la obra, debe procurarse que ésta sea *integra,* que nada falte ni nada sobre. *Hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor.*

El fin particular de la obra, esto es, la belleza, determina lo que en ella debe admitirse y lo que debe desecharse.

§ 133

Es condición esencial de toda obra poética la *unidad* en la *variedad.* Una serie de pensamientos o de hechos no enlaza-

dos por una idea general que los harmonice, no podrán constituir jamás una verdadera obra artística. Pero no basta la unidad de pensamiento. (§§ 1 y 2) La obra poética ha de formar un todo orgánico, en el cual, al propio tiempo que se distinga perfectamente cada una de las partes, se perciba también su conformidad y *harmonía*. Es indispensable la unidad del sentimiento que ha de circular por toda la obra y vivificarla.

El método y la unidad no deben manifestarse en la obra poética como un resultado de la razón y de las inflexibles leyes de la lógica, sino como una producción libre y espontánea de la fantasía. De lo contrario, la obra degeneraria en prosaica. (§ 127)

§ 134

Las partes secundarias, los más insignificantes pormenores, todo debe interesar vivamente en una obra poética, y ha de ponerse mucho cuidado en que *el interés vaya creciendo* desde el principio hasta el fin. A medida que el poeta se interna en el asunto, la fantasía y el corazón se enardecen y arrebatan. Por otra parte, el lector va siendo más exigente, y en una obra algo extensa la atención requiere nuevos estímulos. Ésta es la razón de que, por regla general, la introducción de las obras debe ser modesta y tranquila, y el final vivo y animado.

Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
Cogitat.....

2.—*Elocución poética.*

§ 135

Entendemos por *elocucion poética* el estilo propio y característico de la poesía. (§ 113) La elocución poética es una consecuencia natural del modo de concebir del poeta (§ 127), al propio tiempo que un producto del arte. «Se supone, dice Blair, el ánimo del poeta avivado por algún objeto interesante, que enciende su fantasía o empeña su corazón, y, de consiguiente, comunica a su estilo una elevación peculiar

acomodada a sus ideas, y muy diferente del tono de expresión que es natural al hombre en su estado de alma ordinario.»

§ 136

Lo que principalmente distingue la elocución poética de la prosaica son las *imágenes*. La prosa se contenta con transmitir el pensamiento de una manera clara y general; la poesia lo individualiza, y se esfuerza en hacerlo visible. Por esta razón, el poeta describe a menudo, y emplea con frecuencia la comparación, la alegoria, la personificación, los tropos de palabra, principalmente la metáfora, la hipérbole, el epiteto, la perifrasis y todas las figuras que más o menos dependen de la fantasia. Pero ni las imagenes deben ser *postizas*, ni debe aplaudirse la *profusión* muchas veces empalagosa con que las empleó Ovidio. Algunos de nuestros mejores poetas cayeron tambien en este defecto, que la escuela de Victor Hugo ha llevado hasta el abuso.

Como la elocución poética ha de estar animada por el *sentimiento* que conmueve dulcemente al poeta en presencia de lo bello, la mayor parte de las figuras pateticas se usan también mucho más en la poesia que en la prosa, especialmente el dialogismo y la apóstrofe, en las cuales tiene gran parte la imaginación. Pero la pasión vehemente es más propia de la elocuencia que de la poesia; por cuyo motivo el abuso de las figuras pateticas comunica a la poesia un tono declamatorio, impropio de la serenidad que debe dominar en las elevadas regiones del arte. En las mismas composiciones que se acercan más a la realidad, las pasiones más vivas se expresan de una manera ideal.

Las figuras *lógicas* quedan excluidas del lenguaje poético casi por completo. El poeta suprime muchas ideas intermedias, y principalmente las transiciones formales, así como las modificaciones que carezcan de importancia.

§ 137

El *lenguaje* debe ser muy *conciso*, y, en cuanto a la construcción, mucho más libre que la de la prosa. La prosa cas-

tellana no toleraría la libertad de hipérbaton que se nota en los tan bien cortados versos siguientes:

Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora
Campos de soledad, mustio collado,
Fueron un tiempo Itálica famosa.

Esta mayor libertad en la colocación de las palabras es natural consecuencia del aparente desorden con que la imaginación asocia las ideas. (§§ 86 y 133) Por otra parte, la reclama también la artificiosa estructura de la versificación. Nuestros poetas clásicos abusaron algunas veces de esta libertad, latinizando demasiado el lenguaje. Fr. Luis de León es de los que más consiguieron librarse de este defecto.

La rapidez y concisión del lenguaje poético no se hermanan muy bien con la forma *periódica,* antes prefieren la frase *breve* y *cortada.* Pero, en cambio, en las estrofas líricas sobre todo, se corta muchas veces la cláusula de una manera simétrica, y se repiten, con elegante artificio, ciertas palabras o frases; v. gr.:

Filis un tiempo mi dolor sabía;
Filis un tiempo mi dolor lloraba:
Quísome un tiempo; mas agora temo,
Temo sus iras.
Así los dioses con amor paterno,
Así los cielos con amor benigno
Nieguen al tiempo que feliz volares
Nieve a la tierra.

Todas las figuras de dicción se emplean con más frecuencia en la poesía que en la prosa.

Algunas veces el corte simétrico de la frase responde con regularidad a la repetición o antítesis del pensamiento, y esto es lo que se ha llamado *paralelismo.* En la Sagrada Escritura se encuentra reproducido con mucha frecuencia, tal como se ve en el ejemplo siguiente:

EJEMPLO

Circumdederunt me dolores mortis: — et torrentes iniquitatis conturbaverunt me.

Dolores inferni circumdederunt me: — praeoccupaverunt me laquei mortis. (SALM. XVII, 5 y 6.)

Meliora sunt vulnera diligentis; — quam fraudulenta oscula odientis.
Anima saturata calcabit favum; — et anima esuriens etiam amarum pro dulci sumet. (PROV. XXVII, 6 y 7.)

§ 138

Por *licencia poética,* ya por vía de ornato, ya por las exigencias del metro, se han consentido y han quedado sancionadas por el uso ciertas infracciones de las reglas de concordancia y régimen, como se comprueba con los siguientes ejemplos:

Artículo femenino por el masculino.

Semeja y su fragancia,
La aroma más subida.
(MELÉNDEZ.)

Supresión del artículo.

Los surcos se vuelven
Sepulcro a tiranos.
(ARRIAZA.)

Alteraciones en el régimen.

Una en medio las aguas.
(MELÉNDEZ.)

Viéronte y *te* temblaron.....
Ese tu Salvador *que* suspiramos.....
Hasta dentro *en* palacio, en los reales.....
(CARVAJAL.)

Y *en* impíos e inocentes ejercicios
Santificas tu ocio ....
Y el alma henchida *en* celestial consuelo....
(JOVELLANOS.)

Y sus mármoles abre *a* recibirme.....

Y cuando mi patria logre
La felicidad que espera,
Su nuevo Augusto hallará
Marones que le *celebran.*
(MORATÍN.)

§ 139

Últimamente, el uso ha consagrado para la poesía muchísimas voces que serían un defecto en la prosa (*voces poéticas*), permitiendo por licencia poética arcaísmos o neologismos, así como ciertas alteraciones en la ortografía de las palabras, y, por otro lado, excluye como indignas o *prosaicas* muchas voces del lenguaje familiar y las técnicas.

Las voces *riente, almo, concento, undísono, flamígero, do, veloce, pece, amarilleza, corónica*, etc., tan usadas en poesía, adolecerían de afectación en la prosa, por muy elevado que fuese el estilo. Al contrario, muchísimas voces del lenguaje familiar son indignas de la poesía. En opinión del señor Martínez de la Rosa, la voz *pelo* destuce los siguientes versos de Rioja:

Ornato, lustre y vida
Del más hermoso *pelo*,
Que corona nevada y tersa frente.

EJEMPLOS DE LICENCIAS POÉTICAS

Arcaísmos.

De la inmortal corona que te *atiende*.
(JOVELLANOS.)

Y avaro el sol se niega a su *hemisfero*.
(FORNER.)

Y dél hablando *estó*.
(MELÉNDEZ.)

Latinismos.

Y las aves *alígeras* del cielo.
(ERCILLA.)

Y a *velar* tus encantos vencedores
Bajen en crespas ondas tus cabellos.
(QUINTANA.)

Neologismos.

Murmullante te afanas.
(MELÉNDEZ.)

Los dorados *undívagos* cabellos.
(MORATÍN.)

Alteraciones ortográficas.

Al fin, de un *infelice*
El cielo hubo piedad.
(MELÉNDEZ.)

Y se juzga seguro en su *altiveza*.
(SAAVEDRA.)

Entonce el pecho generoso herido.....
Orden, belleza, *variedá* extremada.....
(MELÉNDEZ.)

Hierven *hora* en mi pecho.....
Por su *nudez* de frío.....
(ID.)

Rastrando van por las desiertas calles.
(M. DE LA ROSA.)

Un valor tan *insine*.....
(HERRERA.)

De *espirtus* que dichosa.....
(MELÉNDEZ.)

3.—*Versificación.*

§ 140

La *versificación*, dando al sonido, elemento exterior de la poesía, una forma artística, realza, como se dijo, la belleza de la forma interna y de la elocución. La versificación sujeta el lenguaje a un ritmo regular; distribuye las palabras en frases de una medida determinada, llamadas *versos*, y, agrupando simétricamente los versos, forma períodos musicales. llamados *coplas, estrofas* o *combinaciones métricas*.

Como la obra artística exige la mayor perfección posible en todo lo que dice relación con la forma, puede considerarse la versificación, si no como absolutamente esencial en la poesía, a lo menos como su lenguaje más propio y su *exterior distintivo*. A medida que el sentimiento nos domina, la

voz toma una entonación musical muy acentuada, y la frase tiende a la regularidad del ritmo.

El lenguaje versificado nos abstrae más fácilmente del lenguaje vulgar, halaga el oído, y, poniendo de relieve las palabras más importantes por medio de los acentos, las pausas y la rima, consintiendo mayor libertad de hipérbaton y elipsis, y dando a la harmonía imitativa un valor que no tiene en la prosa, comunica al estilo nobleza, energía y muchas veces claridad. En una palabra, aumenta considerablemente la fuerza expresiva del lenguaje

El estudio de la versificación es objeto del *arte métrica*, que enseña a conocer la *estructura del verso,* sus *distintas especies* y sus *combinaciones.*

a) — Estructura del verso.

§ 141

Verso (*metro, pie* o *bordón*) es una frase melodiosa sujeta a una medida determinada.

Medir un verso significa, como suena la palabra, examinar si tiene o no la extensión o la *constancia* debida, ver si *consta* o no consta.

En las lenguas griega y latina se media el verso contando el número de *pies* o compases; en castellano se mide contando el número de sílabas y observando, además, ciertas reglas con respecto al acento, que es otro elemento esencial de nuestro sistema de versificación.

El *número de sílabas* se cuenta por el de vocales, exceptuando los casos de diptongo y triptongo, en que las dos o tres vocales forman una sola sílaba.

Cuando una palabra del verso termina en vocal y la palabra siguiente principia con vocal, las dos vocales se confunden como formando un diptongo, y tienen, por lo tanto, el valor de una sola sílaba. En este caso se dice que se comete una *elisión* o *sinalefa.*

Influye también en la medida del verso la colocación del *acento final*, que carga indispensablemente sobre la penúltima sílaba; puesto que, si la última palabra del verso es agu-

da, la sílaba acentuada vale por dos, y, si la última palabra es esdrújula, las dos últimas sílabas valen por una sola.

Algunas veces no se comete la sinalefa, y otras se comete doble. También por licencia poética se disuelven los diptongos (*diéresis*) o se forman diptongos de dos sílabas distintas (*sinéresis* o *contracción*).

En los siguientes versos se verán prácticamente demostradas las precedentes definiciones y reglas:

Sinalefa.

Con el süave can*to en*terneciese.....
Pues*ta en* silencio *y en* temor la tierra.....
Busca, pues, el sosiego dul*ce y* caro.....

Supresión de sinalefa.

*Si an*tes la muerte me fuera ya dada,
Cerrara *mi hi*jo con estas sus manos.....

Sinalefa doble.

Si a un ruin miserable
Inés se hace afable.....

Que despertan*do a E*lisa vi a mi lado.....

Yo ata*do a un* triste cargo.....

Acento final.

¡Te vas, mi dulce amigo,
La luz huyendo al día!
¡Te vas, y no conmigo!
¡Y de la tumba fría
En el estrecho límite
Mudo tu cuerpo está!

Sinéresis.

Im*pío* honor de los dioses, cuya afrenta.....

Fuerza de tu beldad se*ría* cantada.....

Diéresis.

...Del Tormes cuya voz harmo*nï*osa.

b) — *De las distintas especies de versos.*

§ 142

Los versos castellanos denomínanse *agudos, llanos* o *esdrújulos,* según que la dicción con que terminan tenga acento en la última, en la penúltima o en la antepenúltima sílaba.

Llámanse *intercisos* o *bipartitos* los que, por medio de una *cesura* o pausa en el centro, se dividen en dos partes iguales, a las que se da el nombre de *hemistiquios.*

En el Parnaso castellano encuéntranse versos de dos hasta catorce sílabas; pero los *bisílabos* y *trisílabos,* y casi la mismo puede decirse de los de *cuatro sílabas,* no merecen el nombre de versos, porque no llegan a constituir frase ni melodía. Vémosles siempre mezclados con otros versos mayores, y por esta razón se denominan con mucha propiedad *quebrados* o *pies quebrados,* nombre extensivo también a los de *cinco sílabas.*

Los de *seis sílabas* se llaman de *redondilla menor;* los de siete (*heptasílabos*), *endechas,* y los de ocho (*octosílabos*), de *redondilla mayor.* A todos indistintamente se les designa también con los nombres de *versos de arte común,* de *arte menor* y de *redondillos.*

En todos estos versos no hay necesidad de colocar el acento en ninguna sílaba determinada; pero en los de cuatro y cinco sílabas suena muy bien en la primera, en los de seis en la segunda, en los de siete en la segunda y cuarta, y en los de ocho en la tercera y también en la segunda y cuarta.

Versos de cuatro, tres y dos sílabas.

Y vió luego
Una llama
Que se inflama
Y murió;
Y perdido
Oyó el eco
De un gemido
Que expiró.

Tal, dulce
Suspira
La lira
Que hirió
En blando
Concento
Del viento
La voz,
Leve,
Breve
Son. (ESPRONCEDA.)

Versos de cinco sílabas.

Nunca un pelmazo
Llega a entender
Lo que no cuadra
Con su interés.
Quise cansarle,
Me equivoqué.
Sigo mi trote,
Sigue también;
Suelto de lengua,
Agil de pies;
Siempre a la oreja
Como un lebrel. (MOR.)

Versos de seis sílabas.

En un verde prado
De rosas e flores,
Guardando ganado
Con otros pastores,
La vi tan fermosa,
Que apenas creyera
Que fuese vaquera
De la Finojosa.
(M. DE SANT.)

Parad, airecillos;
No inquietos voléis;
Que en plácido sueño
Reposa mi bien.
Parad, y de rosas
Tejedme un dosel,
Do del sol se guarde
La flor del Zurguén.
(MEL.)

Versos de siete sílabas.

¿No ves cómo las gracias
De rosas mil se llenan?
¿No ves cómo las ondas
Del ancho mar quietas
Aflojan los furores,
Y amigas se serenan?
. . . . . .
La vega pare gramas,
La oliva flores echa,
Las cepas se coronan
De pámpanos que engendran,
Y de bullentes hojas
Los campos y alamedas.
(VILLEGAS.)

Versos de ocho sílabas.

Non es de sesudos homes
Ni de infanzones de pro
Facer denuesto a un fidalgo,
Que es tenudo en más que vos;
Non los fuertes barraganes
De vuestro ardid tan feroz
Prueban en homes ancianos
El su juvenil furor;
No son buenas fechorías
Que los homes de León
Fieran en el rostro a un viejo,
Y no el pecho a un infanzón.
(ANÓNIMO.)

§ 143

En los primeros tiempos de nuestra poesía, hasta que Garcilaso y su escuela lograron generalizar el endecasílabo, el verso de *catorce sílabas* y el de *doce* fueron destinados a substituir en cierto modo el hexámetro latino. Ni el uno ni el

otro constituyen en rigor nuevos versos, sino *versos compuestos* de dos de siete sílabas, o de dos redondillos menores. Por esta razón, el final del primer hemistiquio está sujeto a las mismas condiciones del final de verso, tanto por lo que respecta a la colocación del acento, como por lo que dice relación a la sinalefa. El de catorce sílabas se llama también *verso de Berceo, francés, alejandrino*, y Nicolás Antonio lo llamó con propiedad *endecha doble*. El de doce sílabas se llama *verso de arte mayor*.

Versos de catorce sílabas.

Daban olor sobeio-las flores bien olientes,
Refrescaban en ome-las caras e las mientes,
Manaban cada canto-fuentes claras corrientes,
En verano bien frías,-en yvierno calientes.
Avíe hy grand abondo-de buenas arboledas,
Milgranos e figueras,-peros e manzanedas,
E muchas otras frutas-de diversas monedas;
Ma non avíe ningunas-podridas nin acedas.
(G. DE BERCEO.)

Conozco de tus pasos-las invisibles huellas
Del repentino trueno-en el crujiente son;
Las chispas de tu carro conozco en las centellas,
Tu aliento en el rugido-del rápido Aquilón.
¿Quién ante ti parece?-¿Quién es en tu presencia
Más que una arista seca-que el aire va a romper?
Tus ojos son el día;-tu soplo es la existencia.
Tu alfombra, el firmamento;-la eternidad, tu ser.
Palomas de los valles,-prestadme vuestro arrullo;
Prestadme, claras fuentes,-vuestro gentil rumor;
Prestadme, amenos bosques,-vuestro feliz murmullo,
Y cantaré a par vuestro-la gloria del Señor
(ZORRILLA.)

Versos de doce sílabas.

El cuerpo en las andas-sangriento, tendido,
De aquel que criara-con tanto desvelo.
(J. DE MENA.)

Tendiendo la lumbre-yo fuy disçerniendo
Unas ricas andas-e lecho guarnido,
De filo de Arabia-labrado e texido;
E nueve donçellas en torno plañendo.

Los cabellos sueltos,-las façes rompiendo,
Así como fijas-de padre muy caro,
Diçiendo: «¡Cuytadas!...-ya nuestro reparo
Del todo a pedaços va desfalleçiendo »

(M. DE SANTILLANA.)

De pompa ceñida-bajó del Olimpo
La diosa que en fuego-mi labio encendió;
Sus ojos azules-de azul de los cielos,
Su rubio cabello-de rayos del sol.

(M. DE LA ROSA.)

§ 144

El verso *endecasílabo,* llamado también *italiano, heroico, verso largo, verso de soneto,* debe tener acentuada la sexta sílaba, y, en defecto de ésta, la cuarta y octava juntamente.

Cuando en el endecasílabo, además de acentuarse las sílabas cuarta y octava, se comete con regularidad una pausa o cesura después de la quinta, resulta el verso llamado *sáfico,* que, a decir verdad, suena en el oído como los que con el mismo nombre son conocidos en la versificación latina. Más que un endecasílabo propiamente dicho, es un verso compuesto de uno de cinco sílabas y otro de seis.

Con más razón deben considerarse como versos compuestos de uno de cinco y otro de seis los que tienen acentuada la cuarta y séptima, con pausa obligatoria después de la quinta. No conocemos más versos castellanos de esta especie que los que nos ofrece D. Leandro Moratín.

Versos endecasílabos.

¿Ves el furor del animoso viento
Embravecido en la fragosa sierra,
Que los antiguos robles ciento a ciento
Y los pinos altísimos atierra,
Y de tanto destrozo aun no contento
Al espantoso mar mueve la guerra?
Pequeña es esta furia, comparada
A la de Filis con Alcino airada.

(G. DE LA VEGA.)

Dulce vecino-de la verde selva,
Huésped eterno-del abril florido,
Vital aliento-de la madre Venus,
Céfiro blando.

(VILLEGAS.)

Suban al cerco-de Olimpo luciente
Eco doliente,-lamentos y voces:
Lleguen veloces-al trono de Dios.

(L. Mor.)

§ 145

Muy poco usados por nuestros poetas han sido los versos de *diez* sílabas, y menos los de *nueve* y los de *trece:* ni siquiera se hace mérito de ellos en la mayor parte de las métricas castellanas.

Dos formas presenta el verso de diez sílabas: una que consiste en la reunión de dos versos de cinco, y otra en que, sin dividirse el verso, tiene siempre acentuadas las sílabas tercera y sexta.

Versos de diez sílabas.

¡Quieres decirme,-zagal garrido,
Si en este valle,-naciendo el sol,
Viste a la hermosa-Dórida mía,
Que fatigado buscando voy?

(L. Mor.)

Ocho veces la cándida luna
Renovó de su faz los albores;
Cada vez contra riesgos mayores,
Ocho veces los vió combatir.

(Beña.)

Versos de nueve sílabas.

Y luego el estrépito crece
Confuso mezclado en un son,
Que ronco en las bóvedas hondas
Tronando furioso zumbó.

(Espronceda.)

Versos de trece sílabas.

Yo palpito, tu gloria mirando sublime,
Noble autor de los vivos y varios colores:
Te saludo, si puro matizas las flores;
Te saludo, si esmaltas fulgente la mar.

(Avellaneda.)

c) — *De las combinaciones métricas.*

§ 146

Los versos se enlazan y combinan de mil maneras distintas, ya empleándose solos los de una misma especie, ya formando ciertos grupos o periodos musicales, de los cuales unos llevan el nombre general de *estrofas* (tambien *estancias* y *coplas* en castellano), y otros poseen denominaciones especiales. Con las expresiones generales *metro* o *combinación métrica* se designan estas distintas maneras de enlazar los versos.

Pueden definirse las *estrofas:* «grupos análogos de versos, en que están divididas ciertas composiciones en verso.» Esta analogía se funda en el *número* y *especies* de versos de que consta la estrofa, y en el *orden* con que están colocados. En castellano hay que atender a otro elemento, que es la *rima*.

§ 147

Entendemos por *rima* la igualdad o semejanza en la terminación de dos o más dicciones. Cuando desde la vocal acentuada inclusive son iguales todas las letras, la rima se llama *perfecta* o *consonancia;* cuando las vocales son las mismas, pero distintas las consonantes, la rima es imperfecta, y se llama *asonancia.*

Son consonantes las palabras *flor, amor, resplandor; viento, lamento, firmamento; análogo, catálogo, decálogo.* Son asonantes *mar, volcán, vendaval; nube, perfume, pesadumbre; lábaro, relámpago, contemplábalo.*

Gran parte de la harmonía de una composición poética dependerá, por consiguiente, del acertado uso de la rima; y, a pesar de que también en este punto la mejor y tal vez la única regla es el buen oído y un verdadero instinto poético, no será inútil tener presentes las siguientes observaciones:

1.ª No se prodigarán los consonantes muy vulgares, porque suponen falta de habilidad en el poeta y vulgarizan el lenguaje; pero tampoco se buscarán los muy raros y de sonido áspero, por no incurrir en la falta de harmonía o en la

afectación. Estos últimos, sin embargo, producen muy buen efecto en las composiciones festivas.

2.ª En las últimas palabras del verso debe buscarse, no solamente la sonoridad, sino también la importancia ideológica. Por esta razón deben evitarse los monosílabos en general, las partículas, los pronombres, los adjetivos (sobre todo cuando sigue al otro verso el substantivo), a menos que alguna de estas palabras, por circunstancias dadas, fuese la más importante de la oración.

3.ª No se emplearán seguidos más de tres versos consonantes, y, excepto en algunas estancias líricas, nunca se emplean más de dos.

4.ª Como debe buscarse toda la variedad posible en los consonantes, no se emplearán más de cuatro versos que concierten, aun cuando estén interpolados con ellos otros versos de consonante distinto, ni pueden repetirse los mismos consonantes en un poema, sin mediar el suficiente espacio para que quede borrada la impresión anterior.

Consecuencia de esta regla es también el que no asuenen entre sí los diversos consonantes que se presentan enlazados en una misma combinación métrica.

En cuanto al uso de la rima imperfecta, sólo debe notarse:

1.° Que, excepto en algún metro, de no mucha importancia, de nuestra poesía popular, no se emplea más que un solo asonante en una misma composición.

2.° En los poemas en asonantes, la rima perfecta es un defecto.

Metros en que se emplea el consonante.

§ 148

Pareado. Consta de dos versos consonantes, por regla general endecasílabos. El *pareado* o *pareja* en composiciones de mucha extensión es monótono.

A la ninfa del Turia, hermosa y bella,
Mi imagen doy y el corazón con ella.

(Mor.)

Aquí yacen dos maestrantes.....
Ocupados como antes.
(M. DE LA ROSA.)

TERCETO. Consta de tres versos endecasílabos, consonando el primero con el tercero, y, como casi siempre se emplea en composiciones de alguna extensión, se entrelazan los consonantes de modo que no quede ningún verso libre. El segundo verso del primer terceto concierta con los versos primero y tercero del segundo terceto, y así sucesivamente, terminándose con un cuarteto. Cuando una composición consta de un solo terceto, no consuenan más que dos versos, debiendo quedar necesariamente libre el otro, que unas veces es el segundo, y otras el primero. Cuando los versos son redondillos, se llama la combinación métrica *tercerillas*.

Pasáronse las flores del verano,
El otoño pasó con sus racimos,
Pasó el invierno con sus nieves cano.
Las hojas que en las altas selvas vimos,
Cayeron, y nosotros a porfía
En nuestro engaño inmóviles vivimos.
Temamos al Señor que nos envía
Las espigas del año y la hartura,
Y la temprana pluvia y la tardía.
. . . . . .
¿Y no serán siquiera tan osadas
Las opuestas acciones, si las miro,
De más ilustres genios ayudadas?
Ya, dulce amigo, huyo y me retiro
De cuanto simple amé; rompí los lazos;
Ven y verás al alto fin que aspiro,
Antes que el tiempo muera en nuestros brazos.
(RIOJA.)

Aquí enterraron de balde,
Por no hallarle una peseta.....
No sigas; era poeta.
(M. DE LA ROSA.)

CUARTETO. El *cuarteto* o *cuartete* consta de cuatro versos endecasílabos, que conciertan, bien los dos de los extremos y los dos del medio, bien alternativamente, a saber: el pri-

mero con el tercero y el segundo con el cuarto, en cuyo último caso se llama *serventesio*.

Aquí yacen de Carlos los despojos:
La parte principal volvióse al cielo;
Con ella fué el valor; quedóle al suelo
Miedo en el corazón, llanto en los ojos.
(Fr. L. de León.)

Tú diste luz al vasto firmamento,
Su asiento al mundo, su lindero al mar;
Su trono al sol; sus alas diste al viento;
Los cielos ves bajo tus pies rodar.
(M. de la Rosa.)

Cuarteta. La *cuarteta, cuartilla* o *redondilla* consta de cuatro versos octosílabos, y admite las dos combinaciones de consonantes del cuarteto.

Pesares, gran priesa os dais;
Dadme espacio que me queje
Hasta que este cuerpo deje
Libre el alma donde estáis. (M. de Mendoza.)

Por la celeste venganza
Quedé en mármol convertida;
Pero el arte tanto alcanza,
Que en el mármol me dió vida. (M. de la Rosa.)

Quintilla. Consta de cinco versos octosílabos, tres de los cuales hacen consonancia entre sí, y los dos restantes también conciertan, pero con rima distinta de los primeros. En cuanto a la combinación de las rimas, no colocando seguidos tres versos con el mismo consonante, el poeta es libre de adoptar la que guste; pero las más usadas son las dos que siguen:

Ven conmigo al bosque ameno
Y al apacible sombrío
De olorosas flores lleno,
Do en el día más sereno
No es enojoso el estío.
Si el agua te es placentera,
Hay allí fuente tan bella,
Que, para ser la primera
Entre todas, sólo espera
Que tú te laves en ella. (Gil Polo.)

Añafiles y atabales,
Con militar harmonía,
Hicieron salva y señales
De mostrar su valentía
Los moros más principales. (N. Moratín.)

Sexta rima. Este metro no es más que la octava sin sus dos primeros versos. No es muy usado en nuestra poesía. D. Nicolás Moratín lo empleó en el poema sobre la caza, del cual hemos tomado el siguiente ejemplo:

Mas no les falta con quietud segura
De varios bienes rica y sana vida,
Los anchos campos, lagos de agua pura,
La cueva, la floresta divertida,
Las presas, el balar de los ganados,
Los apacibles sueños no inquietados.

Octava real. Llámase también *octava heroica, octava rima,* y consta de ocho endecasílabos, alternando dos consonantes en los seis versos primeros, y concertando entre sí los dos últimos.

Los blancos rostros, más que flores bellos,
Eran de crudos puños ofendidos,
Y manojos dorados de cabellos
Andaban por los suelos esparcidos;
Vieran pechos de nieve y tersos cuellos
De sangre y vivas lágrimas teñidos,
Y rotos por mil partes y arrojados
Ricos vestidos, joyas y tocados.

(Ercilla.)

Copla de arte mayor. Consta de ocho versos de arte mayor, concertando el 1.° con el 4.°, 5.° y 8.°; el 2.° con el 3.°, y el 6.° con el 7.°

A vos, el apuesto cumplido garzón,
Asmándovos grato la péñola mía,
Vos faz omildosa la su cortesía
Con metros polidos, vulgares en son;
Ca. non era suyo latino sermón
Trobar, e con ése decirvos loores:
Calonges e prestes, que son sabidores,
La parla vos fablen de Tulio y Marón.

(L. Moratín.)

Décima. Los diez versos de la *décima* o *espinela* son octosílabos, y los consonantes se combinan de varios modos. La primera combinación es la más usada.

Cuentan de un sabio que un día
Tan pobre y mísero estaba,
Que sólo se sustentaba
De unas hierbas que cogía.
¡Habrá otro (entre sí decía)
Más pobre y triste que yo?
Y cuando el rostro volvió
Halló la respuesta, viendo
Que iba otro sabio cogiendo
Las hojas que él arrojó.

(Calderón.)

Aquí la envidia y mentira
Me tuvieron encerrado.
Dichoso el humilde estado
Del sabio que se retira
De aqueste mundo malvado;
Y con pobre mesa y casa
En el campo deleitoso
Con solo Dios se compasa,
Y a solas su vida pasa,
Ni envidiado, ni envidioso.

(Fr. Luis de León.)

Soneto. Consta de catorce versos endecasílabos, distribuídos en dos cuartetos y dos tercetos: en los ocho primeros versos no se emplean más que dos consonantes distintos, pues concierta el primer verso con el 4.°, 5.° y 8.°, y el 2.° con el 3.°, 6.° y 7.° En los tercetos se combinan dos o tres consonantes de varios modos.

Un soneto me manda hacer Violante;
Yo en mi vida me he visto en tal aprieto:
Catorce versos dicen que es soneto;
Burla burlando van los tres delante.
Yo pensé que no hallara consonante,
Y estoy a la mitad de otro cuarteto;
Mas, si me veo en el primer terceto,
No hay cosa en los cuartetos que me espante.
Por el primer terceto voy entrando,
Y aun parece que entré con pie derecho,
Pues fin con este verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo, y aun sospecho
Que estoy los trece versos acabando:
Contad si son catorce, y está hecho.
(L. DE VEGA.)

En los siguientes ejemplos se verán otras combinaciones.

. . . . . .
Con profundo murmurio la victoria
Mayor celebra que jamás vió el cielo,
Y más dudosa y singular hazaña;
Y di que sólo mereció la gloria,
Que tanto nombre da a tu sacro suelo,
El joven de Austria y el valor de España.
(HERRERA.)

. . . . . .
Vemos que vibran victoriosas palmas
Manos inicuas, la virtud gimiendo
Del triunfo en el injusto regocijo.
Esto decía yo, cuando riendo
Celestial ninfa apareció, y me dijo:
Ciego, ¿es la tierra el centro de las almas?
(B. ARGENSOLA.)

LIRA. Se da este nombre a una estrofa de cinco versos, endecasilabos el 2.° y 5.° y de siete sílabas los demás, consonando el 1.° con el 3.°, y el 2.° con el 4.° y 5.° Rengifo da también este mismo nombre a estrofas de seis versos.

Si de mi baja lira
Tanto pudiere el son, que en un momento
Aplacase la ira
Del animoso viento
Y la furia del mar y el movimiento.....
(GARCILASO.)

SILVA. No consta esta combinación métrica de determinado número de versos. Combinanse libremente el endecasílabo y el de siete sílabas, sin regularidad ninguna, ni en punto a su respectiva colocación, ni en cuanto a la combinación de los consonantes. A pesar de emplearse en la silva la rima perfecta, suelen dejarse algunos versos libres.

Para las hojas de tu crespo seno
Te dió Amor de sus alas blandas plumas,
Y oro de sus cabellos dió a tu frente.
¡Oh fiel imagen suya peregrina!
Bañóte en su color sangre divina
De la deidad que dieron las espumas.
¿Y esto, purpúrea flor, y esto no pudo
Hacer menos violento el rayo agudo?
Róbate en una hora,
Róbate licencioso su ardimiento
El color y el aliento:
Tiendes aun no las alas abrasadas,
Y ya vuelan al suelo desmayadas.
Tan cerca, tan unida
Está al morir tu vida,
Que dudo si en sus lágrimas la aurora
Mustia tu nacimiento o muerte llora.

(Rioja.)

Metros en que se emplea el asonante.

§ 149

Romance. Se da este nombre a toda serie de versos de la misma especie, en que se emplea un mismo asonante en todos los pares, quedando libres los impares. Se han escrito romances en versos de cinco, seis, siete y once sílabas; pero el romance propiamente dicho, y así denominado por antonomasia, es el octosílabo. El de versos de once sílabas se llama romance *heroico*, *real* o *endecasílabo;* el de versos de siete sílabas, *endecha* o *romance heptasílabo;* y los de versos de seis o cinco sílabas, *romances cortos* o *romancillos.*

Muchos poetas distribuyen los versos del romance, agrupándolos de cuatro en cuatro.

Ya cubre la primavera
Con mil flores la campaña,
Y deja atrás el invierno,
Que abrasa cualquiera planta;
Ya cual de fiero enemigo
Huye, volviendo la cara,
Temeroso del rigor
De la nieve y de la escarcha;
Ya se conoce el rocío

Apacible a las mañanas;
Ya corren las fuentecillas
Con regalada templanza.....
(ROMANCERO GENERAL)

¡Pobre barquilla mía,
Entre peñascos rota,
Sin velas, desvelada,
Y entre las olas sola!
¿Adónde vas perdida?
¿Adónde, di, te engolfas?
Que no hay deseos cuerdos
Con esperanzas locas.....
(L DE VEGA)

Fertiliza tu vega,
Dichoso Tormes,
«Porque viene mi niña
»Cogiendo flores.»
De la fértil vega
Y el estéril bosque
Los vecinos campos
Maticen y broten
Lirios y claveles
De varios colores,
«Porque viene mi niña
»Cogiendo flores».
(ROM. GENERAL.)

El que inocente,
La vida pasa,
No necesita
Morisca lanza,
Fusco, ni corvos
Arcos, ni aljaba
Llena de flechas
Envenenadas..... (MORATÍN.)

Vednos, pues, en los términos de España,
Prófugos, solos, deplorable resto
De los pocos valientes que mostraron
A toda prueba el generoso pecho.
La guerra en su furor devoró a todos;
Yo los vi perecer. ¡Oh compañeros,
Que en el seno de Dios ya descansando
De vuestro alto valor gozáis el premio!
Mis votos recibid y mi esperanza;
Vengue yo vuestra muerte, y muera luego.
(QUINTANA.)

Endechas. Se da este nombre a las coplas de cuatro versos, de seis o siete sílabas, con asonante en los pares. Cuando el último verso es endecasílabo, se llaman *endechas reales*.

Pastorcico nuevo,
Dulce niño Dios,
No sois vos, mi vida,
Para labrador.

(L. de Vega.)

¡Aplaca, Rey augusto,
Aplaca ya tus manes,
Y escucha de tus hijos
Las tristes voces y sentidos ayes!
Al pie de tu sepulcro
Te imploran como a padre,
Con llanto de sus ojos
Borrando los regueros de tu sangre.

(M. de la Rosa.)

Seguidillas. Constan de cuatro versos, el primero y tercero de siete sílabas, y el segundo y cuarto de cinco, con asonante. Las hay con estribillo de tres versos, de cinco sílabas y asonantes el primero y tercero, y de siete y libre el segundo.

Nace el alba María,
Y el sol tras ella,
Desterrando la noche
De nuestras penas.

(L. de Vega.)

El amor que te tengo
Parece sombra.
Cuanto más apartado
Más cuerpo toma.
La ausencia es aire
Que apaga el fuego corto,
Y enciende el grande.

Verso libre o suelto.

§ 150

A pesar de la importancia de la rima en la versificación de las lenguas modernas, algunos de nuestros poetas prescin-

dieron de ella en los versos endecasílabos. En este caso se llama el verso *libre* o *suelto*. No presenta el verso libre menores dificultades que el rimado, porque la rima, con la repetición y enlace de las cadencias, disimula algún tanto las faltas de harmonía y de estilo. Jovellanos, Meléndez, Moratín y Martínez de la Rosa nos ofrecen buenos modelos de este metro, empleado ya con sumo acierto por Boscán, Acuña y otros.

Por ignorada
Senda me aparto con errante huella,
Y atrás volviendo alguna vez los ojos:
Adiós, mi patria, sollozando dije;
Adiós, praderas verdes, donde, oculto
Entre juncos y débiles cañerlas,
Manzanares humilde se adormece
Sobre las urnas de oro. Adiós, y acaso
Para nunca volver. A la espesura
De incultos bosques y profundo valle
La planta muevo apresuradamente;
Bien como el ciervo, al conocerse herido
De enharbolado arpón, las cumbres altas
Sube, desciende de la sierra al llano,
Y los anchos arroyos atraviesa:
En vano, ¡ay triste!, en vano, que el agudo
Hierro, teñido en la caliente sangre,
Cerca del corazón lleva pendiente.

(MORATÍN.)

De las estrofas o estancias líricas.

§ 151

Sabido ya lo que es estrofa (§ 146), daremos noticia de algunas de las que con más frecuencia se emplean en castellano. No debemos darla de todas, tanto porque esta materia no necesita explicación y se aprende mejor con la sola lectura de los buenos poetas, como porque, sobre ser infinitas las ya conocidas, tiene facultad el poeta de inventar otras nuevas, sin más restricciones que las que le dicten su buen oído y las leyes generales de la harmonía.

Respecto al *número* de versos de que pueden constar, no hay regla fija; las hallamos en nuestros buenos poetas desde cuatro hasta veinte versos.

En cuanto a la *mezcla* de versos, el de siete sílabas se enlaza frecuentemente con el de once, y el octosílabo con el de cuatro; y tanto el endecasílabo como la endecha se juntan perfectamente con el de cinco.

En punto a la *combinación de los consonantes*, no hay más que tener presentes las reglas ya sentadas (§ 147); advirtiendo que, si bien es lo más general que en las composiciones divididas en estancias se emplee la consonancia, muchos son los poetas que emplean el *asonante*, y no pocos los que, proponiéndose imitar las estrofas latinas, prescinden de la rima. Otros colocan la rima al fin del primer hemistiquio del verso interciso.

Algunos poetas modernos han entretejido con elegante artificio los versos llanos con los agudos y esdrújulos, resultando de esto una muy agradable variedad.

En las estrofas de las composiciones que se escriben para ser cantadas, los consonantes agudos se colocan al fin de la primera y segunda parte del periodo musical. No pueden ser estrofas muy extensas y en todas debe observarse una exacta correspondencia de acentos con la primera, que es la que sirve de pauta. En las estrofas de ocho versos, que son las más usadas, se coloca el consonante agudo en el cuarto y en el octavo.

Estrofas de versos consonantes.

Salen las negras horas, que en beleño
Ciñen la sien severa,
Vertiendo espanto y derramando sueño
Por toda su carrera.

(Iglesias.)

Su gloria se deshizo; sus tesoros
Carbones se volvieron;
Sus hijos al abismo descendieron;
Sus risas fueron lloros.

(Meléndez.)

Y cuando primavera
Desciende al ancho mundo, afable ríes
Entre sus gayas flores,
Y te aspiro en sus plácidos olores.

(Id.)

¡Oh! nunca la Aurora de ti me separe,
El tiempo repa*re* su curso violento,
Y al mismo mom*ento* que vaya a perderte
Me hiera la muerte.

(M. DE LA ROSA.)

Santiso, ¡ahora, ahora la riqueza
De los ingas invidias, y guerrero
Ya oprimes con acero
La frente, y con destreza
Juegas ya el hierro fiero?

(F. DE MEDRANO.)

En la sazón dichosa
Que viste Flora el campo de colores,
Y con artificiosa
Labor le diferencia de mil flores,
Quedando nuestro suelo
Hecho un retrato del octavo cielo.....

(ARGUIJO.)

Si alguna vez mi pena
Cantaste tiernamente, lira mía,
Y en la desierta arena
De este campo extendido
Desde la obscura noche al claro día
Rompiste mi gemido,
Ahora olvida el llanto
Y vuelve al desusado y alto canto.

(F. DE HERRERA.)

Cantemos al Señor, que en la llanura
Venció del ancho mar al Trace fiero:
Tú, Dios de las batallas, tú eres diestra,
Salud y gloria nuestra;
Tú rompiste las fuerzas y la dura
Frente de Faraón, feroz guerrero:
Sus escogidos príncipes cubrieron
Los abismos del mar, y descendieron
Cual piedra en el profundo; y tu ira luego
Los tragó, como arista seca el fuego.

(HERRERA.)

Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora
Campos de soledad, mustio collado,
Fueron un tiempo Itálica famosa.
Aquí de Cipïón la vencedora
Colonia fué: por tierra derribado
Yace el temido honor de la espantosa
Muralla, y lastimosa

Reliquia es solamente
De su invencible gente.
Sólo quedan memorias funerales
Donde erraron ya sombras de alto ejemplo.
Este llano fué plaza, allí fué templo:
De todo apenas quedan las señales:
Del gimnasio y las termas regaladas
Leves vuelan cenizas desdichadas;
Las torres que desprecio al aire fueron,
A su gran pesadumbre se rindieron.

(CARO.)

Coplas de pie quebrado.

Pues que vemos lo presente,
Como en un punto se es ido
Y acabado,
Si juzgamos sabiamente,
Daremos lo no venido
Por pasado.
No se engañe nadie, no,
Pensando que ha de durar
Lo que espera
Más que duró lo que vió;
Pues que todo ha de pasar
Por tal manera.

(J. MANRIQUE.)

Estrofas de asonantes.

De amores me muero,
Mi madre, acudid;
Si no llegáis pronto,
Veréisme morir. (CADALSO.)

Ven, plácido Favonio,
Y agradable recrea
Con soplo regalado
Mi lánguida cabeza. (MELÉNDEZ.)

Segadores, a las mieses;
Que ya la rubia mañana
Abre sus rosadas puertas
Al sol que de Oriente se alza. (ID.)

Estrofas en verso libre.

Jamás el peso de la nube parda,
Cuando amanece en la elevada cumbre,
Toque tus hombros, ni su mal granizo
Hiera tus alas. (VILLEGAS.)

Mármoles y oro que su templo visten
Fúlgidos brillan, y a los corvos techos,
Que el pincel abultó de formas bellas,
Sube el incienso en humo. (MORATÍN.)

Combinaciones de versos llanos, agudos y esdrújulos.

Admite benigna,
Duquesa excelente,
La ofrenda que ausente
Tus siervas te dan.
Hoy alzan humildes
Sus ojos al cielo:
Su amor y su celo
No vanos serán. (MORATÍN.)

¡Oh! cuánto padece, de afanes cercada,
Merced al engaño de fiero enemigo,
En largo castigo la prole de Adán!
¡Oh! vuelva a nosotros la luz deseada,
Y dé sus promesas el cielo cumplidas,
Que ya repetidas en sombras están. (MORATÍN.)

¿Por qué con falsa risa
Me preguntáis, amigos,
El número de lustros que cumplí?
¿Y en la duda indecisa
Citáis para testigos
Los que huyeron aprisa
Crespos cabellos que en mi frente vi? (ID.)

Ciñéronte corona
De lauros inmortales
Las nueve de Helicona;
Sus diáfanos cristales
Te dieron, y benévolas
Su lira de marfil.

Con ella renovando
La voz de Anacreonte,
Eco amoroso y blando
Sonó de Pindo el monte,
Y te cedió Teócrito
La caña pastoril. (ID.)

LIBRO SEGUNDO

DE LOS DIVERSOS GÉNEROS DE POESÍA

§ 152

La poesia se divide en tres géneros: *lírico, épico* y *dramático*. Llámase *lírica* (subjetiva) la poesía en que el poeta expresa, de un modo lleno de animación, el estado interior de su alma, sus impresiones, sus ideas, sus reflexiones y los afectos más íntimos de su corazón.

En la poesia *épica* (objetiva) canta el poeta la naturaleza, lo externo, y no como concepción propia e inspiración personal, sino como simple narración de acontecimientos pasados. El poeta épico refiere una serie de hechos que por su relación intima constituyen una *acción*.

La poesía *dramática* (objetiva y subjetiva a la vez) es la representación de una acción que se manifiesta con los caracteres de la realidad, y no como la narración fría de un acontecimiento pasado.

Todos los demás géneros de poesia deben hallarse necesariamente comprendidos en la división fundamental que hemos establecido. Sin embargo, hablaremos con separación de la poesía *didáctica*, que es la que tiene por objeto instruir, y de la *bucólica*, que es la destinada a pintar la vida del campo, embelleciéndola todo lo posible.

CAPÍTULO PRIMERO

POESÍA LÍRICA

I.—DEL POEMA LÍRICO EN GENERAL

§ 153

Desde los fenómenos más insignificantes de la naturaleza y las circunstancias de la vida más transitorias y triviales, hasta las heroicas acciones que enaltecen al hombre y le eternizan, los elevados sentimientos nacionales y religiosos y las encumbradas especulaciones de la filosofía, todo cabe en los dominios de la poesía lírica, porque en todo puede hallar el poeta una fuente inagotable de variados sentimientos y de bellos conceptos; todo puede darle ocasión a que manifieste su manera de sentir individual y poética, a que exprese «el fondo de su pensamiento y los movimientos de su vida íntima».

§ 154

La *forma de elocución* más propia de la poesía lírica es la *enunciativa*. Sin embargo, admite también la *descriptiva, narrativa* y *dialogada;* pero en este caso merece tan sólo el nombre de lírico el poema, en cuanto el objeto o situación que constituye su argumento no sea sino un medio de que el poeta se valga para la expresión de sus afectos personales.

Como el poema lírico no se propone otro fin que el de expresar una situación del alma, transmitiendo vivamente el afecto, su *extensión material* no puede ser nunca muy considerable. Es el género poético de más cortas dimensiones.

La *unidad* del poema lírico está en la situación determinada del alma del poeta, en la cual se concentran como en un foco los diversos objetos que sugiere la fantasía. Debe permanecer más oculta que en ningún otro género de com-

posición, y de aqui la *supresión de transiciones* (extravíos) y las *digresiones* que la caracterizan. Verificase esto principalmente en los poemas en que más domina el entusiasmo; porque en otros, que son hijos de una inspiración más tranquila, y que más se acercan a la expresión épica o didáctica, la unidad debe resaltar naturalmente con mucha mayor lucidez. (§ 133)

§ 155

La poesia lírica es la que más animación exige y la que más ornato y esmero consiente en la *elocución*. El poema lírico requiere en los pormenores una perfección artística, de que puede prescindirse en los demás géneros, y que en alguno de ellos tendría visos de afectación. (§ 134)

El lenguaje de las composiciones líricas debe ser también más *harmonioso,* más acomodado a la regularidad musical que el de los demás géneros de poesía. En ningún otro género tiene igual grado de importancia la harmonia imitativa, que tanto contribuye a la expresión del sentimiento. La poesía lírica es un canto.

La *regularidad de las estrofas* fué de todo punto necesaria cuando la letra iba realmente acompañada de la música; pero se ha conservado posteriormente para dar mayor realce a la forma artística de la obra, y porque la uniformidad de los periodos musicales sostiene la unidad y elevación del tono que la intensidad del afecto imprime en la composición.

II. — DE LAS DISTINTAS ESPECIES DE POEMAS LÍRICOS

§ 156

Son tantos y tan delicados los matices del sentimiento, tantas las formas de que puede revestirle la imaginación, y tantos los caracteres que puede imprimirle la personalidad del poeta, que sería de todo punto imposible reducir a una clasificación rigurosa la incalculable variedad de composiciones líricas que ofrece la literatura de cualquier país medianamente adelantado. Al hablar de las *varias especies de*

poemas líricos, solamente trataremos de las que, presentando un tipo característico, hayan ejercido grande influencia en la historia de la poesía española. La mayor parte deben su origen a la literatura griega y latina; otras fueron importadas de Italia, y otras nacieron espontáneamente en nuestro propio suelo. Los poetas modernos han prescindido de las formas literarias que convertían muchas veces el arte en esclava rutina, sin dar a la composición lírica otro título que el del asunto que la inspiró.

1.—*Oda.*

§ 157

Oda en griego equivale a canto. Lo mismo se aplicaba este nombre al canto heroico que al festivo y gracioso. Por lo tanto, es imposible dar una definición que comprenda composiciones de tan diversa índole. Se diferenciaba de la elegía en el metro. Horacio trasladó a Roma los metros y la forma general de los cantos de Pindaro, Alceo, Safo y Anacreonte, y las literaturas modernas han dado el nombre de *oda* a las composiciones líricas en que los poetas se esmeraban en imitar la forma clásica de la oda de Horacio.

Dividense generalmente las odas en *sagradas, heroicas, morales* y *anacreónticas;* pero está tan lejos de una exactitud completa esta división, que ni aun las del mismo Horacio pueden ajustarse rigurosamente a ella.

§ 158

Oda sagrada. Esta composición, como su nombre lo indica, tiene por objeto excitar y enaltecer el sentimiento religioso, celebrando las glorias de Dios, de la Virgen, de los Santos, los divinos Misterios, los triunfos de la Iglesia.

Unas veces es majestuosa, apasionada, sublime; otras, inspirada por sentimientos apacibles y tiernos, conserva un tono medio y tranquilo.

El bello ideal de la oda sagrada debe buscarse en la *Biblia.* Los *cánticos* esparcidos en los libros historiales y proféticos,

los *Salmos*, algunos capítulos del *libro de Job*, el *Apocalipsis*, etc., aun literariamente considerados, descuellan sobre todo lo más grande que pudo concebir la poesía lírica profana. Pueden servir de modelo el Cántico de Moisés después del pasaje del mar Rojo, el Salmo 193, hermosamente traducido por Fray Luis de León, y el Cántico de la Virgen, o *Magnificat*.

Ocupan el segundo lugar los himnos adoptados por la Iglesia en su liturgia. Algunos de Prudencio, poeta español del siglo IV, figuran entre los más selectos, como puede verse en el de los Santos Inocentes, lleno de candor y de ternura. Véanse, además el *Pange lingua*, que se canta en la festividad del Santísimo Cuerpo de Jesucristo, y los dedicados a S. Hermenegildo, a Santiago y a S. Fernando.

Los poetas castellanos que más se distinguen son S. Juan de la Cruz y Fray Luis de León. Espirituales ambos, llenos de unción y de fe ardiente, el primero es más místico, y el segundo, sin ceder a ninguno de nuestros poetas líricos en elevación, es más esmerado en la forma. Las *Canciones del alma*, de S. Juan de la Cruz, y las odas de Fray Luis de León *Vida del cielo*, *A la Ascensión*, *Noche serena*, *Cuándo será que pueda* y *Virgen que el sol más pura* parecen un eco de los Libros Sagrados. Santa Teresa escribió también algunas sencillas poesías, llenas de amor divino y ternura; y Fray Pedro Malón de Chaide, lo mismo que el maestro León, merece ser colocado entre los primeros poetas por sus traducciones de algunos Salmos y otros cantos líricos de la Sagrada Escritura.

§ 159

Oda heroica. La oda heroica expresa el entusiasmo que inspiran las hazañas ilustres, los grandes hombres, las glorias nacionales. Debe distinguirse por la sublimidad de los afectos e imágenes, por la profundidad y elevación de los conceptos, la energía, la rapidez, la vehemencia, o la pompa del estilo, y la elevada entonación del lenguaje y del metro.

Píndaro, cuyas huellas siguió algunas veces Horacio, es

considerado como el más perfecto modelo. Por esto la oda heroïca se llama también *pindárica*.

Don Fernando de Herrera en su canción *A D. Juan de Austria* imita con grande acierto la forma de las odas pindáricas de Horacio, pero en la dedicada a *La batalla de Lepanto* sigue el plan y traduce o parafrasea los más hermosos rasgos del ya citado Cántico de Moisés. Fray Luis de León imitó, tradujo en algunos lugares y en parte mejoró una de las más celebradas odas del vate latino en su tan conocida y tan justamente ponderada *Profecía del Tajo*. Don Manuel José Quintana compite con Herrera en punto a entonación; Cienfuegos se dejó llevar demasiado de la ampulosidad, y la oda de Meléndez *A las Artes*, a pesar de sus indisputables bellezas, no merece los exagerados elogios de que ha sido objeto.

Pueden referirse a la oda heroica el *canto guerrero* e *himno patriótico*, bien que en Grecia la poesía marcial hubiese adoptado a veces el metro de la elegia. Calino y sobre todo Tirteo, que peleó como buen soldado, encendieron los ánimos con sus cantos bélicos, y Alceo sobresalió en la oda política. En la poesia provenzal, Bertrand de Born cantó con menos elevado espíritu, pero con tanto fuego y vehemencia como Tirteo, los furores del combate, y algunas *prezicansas* o cantos de Cruzada se distinguen por su pasión y acente varonil. Entre nosotros, Don Manuel José Quintana merece en este género la palma. Es menos ideal que Tirteo, algo difuso y declamador, pero casi siempre elocuente. Espronceda en el *Canto del cosaco* imitó a Béranger, y otra composición suya titulada *¡Guerra!* legará a la posteridad un vivo testimonio de nuestras pasadas discordias civiles. El poeta alemán Teodoro Kœrner fué, como Quintana, el cantor de la independencia de su patria y murió en el campo de batalla.

§ 160

Oda moral. La *oda moral* o *filosófica* expresa en tono más templado los suaves afectos que nacen del sosiego de la conciencia y de la generosidad del corazón. Requiere más belleza que sublimidad. El pensamiento debe ser grave y

profundo; las imágenes deben distinguirse por su hermosura y por su brillantez, más bien que por su grandeza, y los afectos sosegados que la animan son incompatibles con los arrebatos del entusiasmo y la vehemencia de la pasión. El reposo y suavidad del estilo deben reflejarse en el corte de la frase y en el metro.

Ninguno de los poetas de la antigüedad clásica pintó con tan halagüeños colores como Horacio la felicidad de la vida modesta y obscura, la moderación en los placeres y en la ambición, y la brevedad de la vida.

Fray Luis de León tradujo algunas odas del favorito de Mecenas, españolizándolas y limpiándolas del epicureismo que las empaña. Las composiciones originales del poeta castellano *Qué descansada vida, De la avaricia, Las serenas, Al licenciado Juan de Grial*, etc., se acercan a las de Horacio en corrección y sobriedad artística, y las exceden en punto a intensidad y pureza de sentimiento. Los hermanos Argensolas y muchos de nuestros buenos poetas tradujeron también o imitaron a Horacio; pero sobresalen notablemente en la oda moral Francisco de la Torre, Francisco de Medrano, Rioja y Meléndez.

§ 161

Oda anacreóntica. La *oda anacreóntica*, según Horacio, cantaba los placeres del amor y del vino (*iuvenum curas et libera vina*). La anacreóntica debe ser viva, risueña, delicada, llena de gracia y espontaneidad; porque no podría menos de ser frívola e insípida, o inmoral, una composición grave en que se celebrara el placer grosero.

Anacreonte conserva cierto candor de niño en medio de su travesura y malicia. Horacio, a pesar de su agudeza y chiste, no supo imitar el abandono y ligereza del poeta griego, amado de las Gracias. En España han sido muchos los traductores o imitadores de Anacreonte, distinguiéndose entre ellos Villegas, Cadalso, Iglesias, Conde y Meléndez. Pero entre las canciones, cuentos, décimas, redondillas y otras composiciones líricas y festivas que tanto abundan en nuestro Parnaso y que en rigor no pueden llamarse anacreónti-

cas, las hay que están llenas de travesura y donaire. Cristóbal de Castillejo y Baltasar de Alcázar pueden servir de modelo.

2. — *Elegía.*

§ 162

La elegía *(canto lúgubre, lamentación)* fué en su origen un poema dedicado a la muerte de alguna persona querida. Extendióse posteriormente a lamentar las desgracias de las familias y los desastres de las naciones, hasta que expresó, por último, los pesares, las ilusiones y el contento del amor.

Versibus impariter iunctis querimonia primum,
Post etiam inclusa est voti sententia compos.

En el día ha recobrado la elegía su destino primitivo, y ciertamente disonaría oir aplicado este nombre a una composición en que se celebrase algún acontecimiento feliz.

De la definición que hemos dado, se deduce que hay dos especies de elegía: una, que podemos llamar *heroica,* en la cual se lamentan las desgracias públicas, como las derrotas de los ejércitos, el hundimiento de los imperios, las grandes catástrofes del linaje humano; y otra, más íntima, más personal, y, por consiguiente, de un género menos elevado, en la que exhala el poeta las penas de su propio corazón. Ésta es la *elegía propiamente dicha.*

La elegía *heroica,* no sólo permite el calor de la pasión, sino la grandeza de las imágenes y el entusiasmo de la oda.

La *elegía propiamente dicha* debe encaminar su voz al corazón: todo su mérito depende de la intensidad de los afectos y de una elegante sencillez en la forma.

Una y otra conceden a la narración y a la descripción bastante importancia, así como también dejan entrever intención didáctica. Este carácter algo épico, que es en lo que más profundamente se distingue la elegía de la oda, se manifiesta exteriormente de una manera evidentísima, tanto por la mayor extensión material de la elegía, como por el metro. La elegía griega y la latina emplearon el dístico de

hexámetro y pentámetro, y la castellana ha adoptado el terceto, el verso libre, la silva o la estrofa muy extensa.

§ 163

En la Escritura encontraremos los mejores modelos de poesía elegiaca. Gran número de *Salmos,* varios pasajes de los *Profetas,* y sobre todo los *Trenos* de Jeremías, respiran una ternura y una melancolía que arroban dulcemente el ánimo. Pueden servir de modelo los Salmos 41, 42 y 136, y el Cántico de Ezequías. Algunos himnos de la Iglesia, como el *Dies irae* y el *Stábat Mater*, son también bellísimas elegías.

Sólo por lo que nos dice la crítica de la antigüedad, y por medio de las imitaciones de los poetas latinos, nos es dado formarnos una idea de lo que fué en Grecia la elegía. En Roma sobresalieron Propercio, Ovidio y Tibulo.

Son excelentes modelos de elegía la epístola de Martínez de la Rosa con motivo del fallecimiento de la duquesa de Frías; la *Elegía a las Musas,* de Moratín, y la canción *A las ruinas de Itálica,* de Rodrigo Caro.

3. — *Canción, letrilla, epitalamio, cantata.*

§ 164

Canción. Este nombre se ha empleado en un sentido tan general y tan vago como el de oda.

Con él se designan las poesías líricas de los poetas eruditos del siglo XV reunidas en las colecciones llamadas *Cancioneros,* las que más tarde se escribieron a imitación de la *canzone* de Petrarca, y las que los poetas modernos componen para ser puestas en música.

Alfonso el Sabio dió el nombre de *cantigas* a las composiciones lírico-narrativas en loor de la Virgen, y el mismo nombre, junto con el de *decires, preguntas* y *respuestas*, se encuentra aplicado indistintamente a composiciones *religiosas, amatorias, didácticas* o *doctrinales* y *festivas* o *de burlas.* Los poetas de nuestros Cancioneros imitaron al principio, como notó el señor Pidal, los modelos clásicos y religiosos, y posteriormente los provenzales e italianos. La copla de

arte mayor y la estrofa de ocho octosílabos son las combinaciones métricas a que manifiestan más afición, y con bastante frecuencia entrelazan el octosílabo con su quebrado de cuatro sílabas. Hernando del Castillo publicó un *Cancionero general,* y a la diligencia de los señores Pidal y Ochoa debemos la publicación del *Cancionero de Baena*, precedido de un estudio literario interesantísimo y profundo sobre la poesia castellana de los siglos XIV y XV.

§ 165

Nuestros poetas clásicos de los siglos XVI y XVII, siguiendo la senda abierta por Garcilaso, cultivaron con singular preferencia y no escaso mérito la canción italiana, hija de la provenzal, y elevada por Petrarca a un grado de perfección que no habían alcanzado Bernardo de Ventadour, ni Giraldo de Borneil, ni los dos Arnaldos. Ausias March, a pesar de la celebridad de su nombre, sin duda por razón de la lengua en que escribió, no ocupa en nuestra historia literaria el alto lugar que le corresponde.

En la canción italiana se desenvuelve, por lo regular, un solo pensamiento, presentándole en cada estrofa bajo diferentes aspectos; el estilo es más templado y más difuso que el de la oda; sus estancias, más largas, y terminan con una más corta á manera de epilogo. Nótase en la mayor parte de ellas cierta ingeniosa simetría en el corte de la cláusula, que es casi siempre periódica. Sirvan de ejemplo la lindísima de Mira de Amescua, que principia: *Ufano, alegre, altivo, enamorado,* y la de Francisco de la Torre, *La cierva.* Muchas de las poesías que citamos, al hablar de la oda y de la elegia, llevan el título de canciones, por haberse atendido más al metro que al carácter intrínseco de la composición. Para formarse una idea más completa de la diversidad que presenta la canción, pueden consultarse, además de las que presentamos como tipo esencialmente distinto de la oda, la de Garcilaso *A la flor de Gnido*, la de Herrera *Al sueño,* la de Fray Luis de León *Del conocimiento de sí mismo* y las hermosas *silvas* de Rioja.

De la canción moderna, tan distinta de la anteriormente

descrita, podrán dar idea las de Espronceda, y principalmente la tan conocida *Canción del pirata.*

§ 166

Letrilla. *Letrilla* es un diminutivo de *letra*, voz con que distinguimos la poesía de la música en los poemas destinados al canto. Por tanto, la *letrilla* no es en rigor más que una de las muchas formas de la canción.

En la *letrilla,* al final de cada estrofa, se repite un mismo pensamiento, contenido en uno o más versos, y a veces una sola palabra. En cada una de las estrofas se aplica el pensamiento general a un caso particular. La facilidad y la gracia son las dotes características de la letrilla. Su estilo debe ser muy sencillo, como el de la anacreóntica, y su versificación, flúida y caprichosa.

Pueden dividirse las letrillas en *amorosas* y *satíricas.* Juan de la Encina, D. Diego Hurtado de Mendoza, Villegas, Góngora, Cadalso, Iglesias y Meléndez sobresalieron en la amorosa, de la cual nos han dejado algunos modelos, llenos de delicadeza y ternura. En la satírica lucieron la travesura de su ingenio Góngora e Iglesias, y más que todos el chistosísimo Quevedo.

§ 167

Epitalamio. El *epitalamio* es un canto nupcial. Entre los hebreos se celebraban con cánticos las bodas, y estas mismas costumbres encontramos en Grecia y Roma. Teócrito y Catulo nos dejaron algunos epitalamios. D. Nicolás Moratín escribió uno *A las bodas de la infanta de España D.ª María Luisa de Borbón*, muy inferior al dedicado al casamiento de Julio y Manlio (*Carmen* CXI) y a los otros dos de Catulo que le sirvieron de modelo. Merecen leerse el *Himno epitalámico* y la *Boda de Portici*, del señor Martínez de la Rosa.

§ 168

Cantata. Esta composición, poco usada en España, se escribe para ser cantada. Consta generalmente de un recitado, en que se expone la situación de uno o más personajes,

y de arias, duos o coros, en que, con el auxilio de la música, se expresa el afecto que de dicha situación se desprende. Pueden considerarse como cantatas las bien escritas y breves composiciones de D. Leandro Moratín, tituladas *Los padres del limbo* y *La Anunciación.*

4.—*Soneto, madrigal, epigrama.*

§ 169

Soneto. Es un corto poema lírico en que se desenvuelve un solo pensamiento, contenido generalmente en el último verso. Los hay descriptivos, narrativos, dialogados, y, en cuanto al pensamiento que sirve como de tema, unas veces es ingenioso y festivo, otras delicado y tierno, otras elegiaco, otras sublime. La composición recibe el nombre del metro. (§ 148)

Pueden servir de modelo el de Bartolomé de Argensola, *Dime, Padre común, pues eres justo;* el de D. Juan de Arguijo, *A la muerte de Cicerón,* y, en el género festivo, el de Lope de Vega, *Un soneto me manda hacer Violante.*

§ 170

Madrigal. El *madrigal* es una composición ordinariamente más breve que el soneto, en la que se expresa con gracia y espontaneidad un sentimiento delicado. El metro más frecuentemente empleado en el madrigal es la silva. Pocos son los modelos castellanos que podríamos citar, y ninguno comparable con los que ofrecen el de Gutierre de Cetina, *Ojos claros, serenos,* y el de Luis Martín, *Iba cogiendo flores.*

§ 171

Epigrama. Es una composición brevísima en que, de un modo rápido e interesante, se expresa un pensamiento ingenioso, generalmente festivo, y muchas veces satírico. En Grecia se aplicaba este nombre a las inscripciones de las estatuas de los monumentos públicos, de las ofrendas religiosas, de los sepulcros, etc. El epigrama latino hizo gala

de agudeza de ingenio, y por esto se parece al moderno. Sin embargo, en los autores epigramáticos latinos encontramos muchos poemas que, por el asunto, el estilo y hasta la extensión material, más puntos de contacto tienen con los sonetos, madrigales y odas, que con el verdadero epigrama, en el sentido que hoy damos a esta palabra.

Catulo y Marcial son los dos poetas latinos que más sobresalen en este género. El primero brilla tanto por su delicadeza, como por su ingenio; Marcial se distingue principalmente por la agudeza.

Muchos son los poetas castellanos que han compuesto chistosos epigramas; pero bastará citar por vía de ejemplo el de Bartolomé de Argensola, traducido de Marcial como tantos otros, titulado *Las toses;* el de Lope de Vega, *A un valentón;* el de Baltasar de Alcázar, *En un muladar un día;* el de Nicolás Moratín, *Laudable templanza,* y los de Iglesias, *De toda la vida mia, Ayer un mendigo viendo* y *Un médico en una calle.* Algunos sonetos, como el de Cervantes, *Voto a Dios que me espanta*, etc., y algunos cuentos, como *La cena jocosa,* de Baltasar de Alcázar, son epigramáticos, y sólo se diferencian del epigrama propiamente dicho en la extensión.

5. — *Romance y balada.*

§ 172

Romance. Esta composición, como el soneto, recibe su nombre del metro (§ 149), y, como toda la poesía popular, participa de un carácter épico y lírico a la vez. La forma es generalmente narrativa, y a veces una serie de romances constituye un todo más o menos orgánico, como sucede con los del Cid, pero nunca una verdadera acción.

§ 173

En cuanto a los asuntos de que tratan, pueden dividirse los romances en *moriscos, caballerescos, históricos, vulgares, doctrinales, amorosos* y *satíricos.*

Las guerras, los combates, los juegos públicos, los amo-

res, los celos de los árabes, constituyen el fondo de los romances *moriscos*. Los asuntos son de invención del poeta.

Los asuntos de los *caballerescos* están tomados, como su nombre lo indica, de los libros de caballería.

Los *históricos* describen los hechos más notables de la historia de España, desde los godos hasta mediados del siglo XVII. Algunos forman series bastante completas, como los de *Bernardo*, los de los *Infantes de Lara*, los de *D. Álvaro de Luna*, y, sobre todo, los del *Cid*.

Sirvan de ejemplo los siguientes: *Si tienes el corazón* (morisco), *Helo, helo por do viene* (caballeresco), *Fablando estaba en el claustro* (histórico), *Por los jardines de Chipre* (amatorio), *Una incrédula de años* (jocoso).

§ 174

Balada. En la *balada* se refiere un acontecimiento complejo, fijando solamente la atención en los puntos culminantes, y dejando entrever siempre la profundidad del afecto. Generalmente domina en la balada un tono sentimental y melancólico. Véase la de Goethe, *El rey de Thule*, traducida al castellano por D. Manuel Milá, y el *Ermitaño de Montserrat*, de D. Pablo Piferrer.

CAPÍTULO II

POESÍA ÉPICA

I. — DE LA EPOPEYA

§ 175

Epopeya es la narración poética de una acción memorable y de un interés general para un pueblo entero o para la especie humana.

1. — *Acción épica.*

§ 176

En las obras literarias se da el nombre de *acción* a una serie más o menos extensa y complicada de actos humanos, tanto internos como externos, enlazados entré sí de tal suerte, que, como medios u obstáculos, concurren todos a un mismo y determinado fin.

La acción de la epopeya, como se desprende de la definición, debe ser *una y variada, integra, grande e interesante.*

§ 177

Unidad y variedad. Para que la acción sea *una,* todos los hechos y episodios que la constituyen, han de parecer tan íntimamente enlazados, que produzcan la impresión de un solo objeto, o mejor, de un todo orgánico.

Además exige Horacio la *sencillez,* que, evitando el abuso de la variedad, o la complicación excesiva, hace resaltar la unidad.

Ni la unidad ni la sencillez excluyen las acciones secundarias o *episodios.* Los episodios deben ser *variados* en cuanto al asunto, como los de la *Odisea,* y el de Héctor y Andrómaca en la *Iliada,* o en cuanto al modo de tratarlos, como se nota en los de este último poema; deben ser *proporcionados,* y tanto más cortos, cuanto menor fuera su coherencia con el asunto principal; deben cautivar por su *interés y belleza* a proporción de su independencia, *quia coena poterat duci sine istis;* y, por último, deben ser *coherentes,* y no tan completamente desligados de la acción principal, que pudieran suprimirse sin perjudicar su integridad, ni disminuir su belleza.

Además de *variedad* en los episodios e incidentes, debe haberla entre los caracteres, costumbres y situaciones de los personajes. La variedad de caracteres y costumbres, tan notable en la naturaleza como la variedad de las fisonomías, debe reflejarse en la obra artística, tanto porque así lo exige la verdad, como para evitar la monotonía. Puede conseguir-

se esta variedad, atribuyendo a los diversos personajes cualidades fundamentales esencialmente distintas, o reuniendo distintas cualidades accesorias, o presentando una misma cualidad en diversos grados.

§ 178

Integridad. Será integra la acción cuando no comprenda ni más ni menos hechos de los que por su misma naturaleza debe comprender. «Las fábulas bien tejidas no deben comenzar ni concluir en donde al autor se le antojare.» En toda acción, en el acto más sencillo, existen *motivos* que determinan la voluntad, *fin* propuesto, *obstáculos* que se oponen a dicho fin, y *medios* que se emplean para conseguirlo. Por lo mismo, toda acción, para ser integra, deberá constar de *exposición,* o narración de los hechos que, no formando parte de la acción propiamente dicha, son precedentes necesarios; *nudo,* o complicación de los hechos que en calidad de medios u obstáculos favorecen o impiden la consecución del fin; y *desenlace,* o término de la acción, restablecimiento del equilibrio entre fuerzas contrarias, y reaparición de la harmonía, rota y perturbada en la lucha. La acción de un poema puede compararse con un hecho de armas.

A consecuencia del carácter objetivo de la epopeya, los hechos y episodios que constituyen la exposición y el nudo deben ir desenvolviéndose con *majestuosa calma*, y ofrecer un conjunto de grandes cuadros. No importa que el desenlace se *prevea;* antes, al contrario, suele fijarse positivamente en forma de *proposición*.

§ 179

Grandeza. Debe elegirse para la epopeya una empresa heroica, no de un individuo, sino de un pueblo; un hecho ilustre, memorable, en que se refleje una época entera, y que haya tenido notable influencia en la civilización del mundo. En este sentido debe entenderse la *grandeza* de la acción.

La *antigüedad* contribuye a engrandecer los hechos. Revistiéndolos de un velo misterioso, deja a la fantasia más

libertad y más ancho espacio para volar. La sola idea del tiempo despierta en nuestro espíritu la idea de lo infinito.

La intervención visible de la Divinidad y de los seres sobrenaturales en los acontecimientos humanos, que es lo que se llama *máquina* o *maravilloso*, despojando la acción de motivos humanos y personales, aumenta también su grandeza. Sin embargo, fué un absurdo el querer conservar el maravilloso *mitológico* en asuntos que lo rechazaban; y el filosófico, o la personificación de seres abstractos, como la Fama, la Discordia, la Envidia, la Política, es frío y poéticamente falso, porque no tiene raíces en el corazón de ningún pueblo. En Homero no es el maravilloso un adorno postizo, sino la parte fundamental de la obra; en Virgilio se trasluce ya la incredulidad del poeta y de los tiempos en que escribió. Algunos poetas han intentado introducir un *maravilloso cristiano*, y, en este punto, la *Divina Comedia* del Dante es el modelo más digno de ser imitado. El maravilloso cristiano, fundado en las creencias del pueblo e inspirado por una fe sincera, debe ser un símbolo vivo y poético de la providencia, de la justicia, de la bondad infinita de Dios, que el verdadero filósofo ve claramente trazadas en las leyes históricas.

Para realzar la grandeza de la acción, el poeta suele fingirse inspirado por la Divinidad o por un ser superior, a quien dirige desde el principio del poema una *invocación*. Casi todos los poetas épicos han imitado en este punto, como en tantos otros, al sublime Homero.

§ 180

Interés. La acción épica, además del interés artístico, que exige la misma naturaleza de la fábula, debe inspirar un *interés* verdaderamente *nacional* o *religioso*. La epopeya debe presentar al pueblo un grandioso monumento elevado a sus creencias más íntimas y a sus más caras y entrañables afecciones. Debe ser la obra de un pueblo, sellada por el genio de un grande artista.

Ésta es quizá la razón más poderosa que indujo a afirmar que los tiempos heroicos eran los únicos que podían propor-

cionar asuntos a la epopeya. Ercilla fué en este punto desgraciadísimo. Aunque la narración de la *Araucana* no careciese, como carece, de unidad, de integridad y de grandeza, la falta de interés nacional, el interés que, al contrario, inspira en favor de los araucanos, oprimidos por la codicia de los españoles (c. 3.°), habrian sido motivos más que suficientes para cubrir la obra de merecida impopularidad.

2.—*Personajes, caracteres y costumbres.*

§ 181

Toda acción presupone *personajes* que la determinen y ejecuten. La extension de la epopeya, la grandeza del argumento, la necesidad de presentar un cuadro completo de la civilización de un pais, requieren un considerable *número de personajes*, y abundante *variedad de caracteres.*

Aunque puede concebirse cierta unidad entre las acciones parciales de un poema sin que en él predomine ningún personaje sobre los demás, sin embargo, la unidad de accion será más estricta y visible, se concentrará más el interés, adquirirá la obra más sencillez y más vida, si con la unidad de la accion se combina y confunde la *unidad de personaje.* Homero no se contentó con esto en la *Iliada*, pues no canta en este poema a Aquiles, sino la *ira de Aquiles.* No es esto decir que, por enaltecer al héroe, queden enteramente eclipsados los demás personajes. Todos deben tener importancia, observándose entre ellos la *gradacion* debida, y colocándolos en el cuadro de modo que los secundarios no obscurezcan a los principales.

§ 182

Para que los personajes se representen vivamente en la fantasia, es indispensable y requiere mucho acierto la *descripcion de su exterior;* pero es todavía mucho más interesante la *descripción de sus caracteres y costumbres*, que se desprenderá naturalmente de sus actos y de las situaciones en que se les coloque, economizándose prudentemente la descripción directa, que tanta importancia tiene en la historia,

No debe confundirse el carácter con las costumbres. El *carácter* es cierta predisposición a obrar de un modo determinado: disposición recibida de la naturaleza, pero que se modifica notablemente por la educación y las circunstancias de la vida. La manera general de obrar es lo que constituye las *costumbres*, que, en virtud del imperio que la razón ejerce en los actos humanos, pueden hallarse en contradicción y lucha con el carácter.

§ 183

Los caracteres y costumbres de los personajes deben reunir *unidad* o *igualdad*, *conveniencia*, *semejanza*, *riqueza* y *bondad*.

Serán *iguales* las caracteres y costumbres, si en ninguna parte de la obra se desmienten y contradicen. Todos los sentimientos, ideas y actos de un personaje, relacionados estrechamente entre sí, deben parecer una consecuencia natural de las cualidades constitutivas del carácter, presentando un diseño enérgicamente trazado y un mismo fondo de colorido. *Servetur ad imum qualis ab incepto processerit, et sibi constet.*

La *conveniencia de los caracteres* consistirá en atribuir a los personajes las ideas, pasiones, inclinaciones y hábitos propios de la edad, sexo, temperamento, estado, educación, país, época, etc.; y la *de las costumbres*, en la conformidad de los actos y palabras del personaje con su carácter y con las diversas situaciones en que se le coloca.

Si dicentis erunt fortunis absona dicta,
Romani tollent equites peditesque cachinum.

La *semejanza* de los caracteres y costumbres consiste en su conformidad con los tipos reales o ideales que la historia, la tradición o el arte nos transmitieron. Augusto o Felipe II, Aquiles o el Cid, D. Juan Tenorio o D. Quijote viven en nuestra imaginación con su fisonomía propia y peculiar, de que en la actualidad no podría despojarles ningún artista que torpemente lo intentara.

Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino,
Perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.

Así como la unidad y la conveniencia de los caracteres y costumbres son exigencias de la *verdad poética*, la necesidad de la semejanza estriba en el profundo respeto que la *verdad histórica* merece.

La *riqueza* de los caracteres se refiere al número de cualidades diversas que los constituyen, y que se manifiesta y refleja en la diversidad de situaciones. El Cid es valiente, altivo, independiente, leal, respetuoso, religioso, buen hijo, buen esposo, buen padre, buen amigo, buen amante de su patria y de la gloria, generoso, etc., y, tanto en la Crónica rimada como en los Romances, todas estas cualidades, reveladas y proclamadas por los hechos, son rasgos que determinan enérgicamente la fisonomía moral del personaje, imprimiéndole una individualidad marcada, al paso que en ella se resumen y concentran todos los rasgos más característicos del pueblo español. Ni es una fría abstracción, ni una individualidad insignificante.

Consideramos la *bondad* moral de los caracteres y costumbres como esencial en la epopeya, por ser una obra destinada a inmortalizar los grandes hechos de un pueblo. Pero no debe interpretarse tan estrictamente esta palabra, que se entienda que todos los personajes deban fingirse perfectos.

3.—*Plan, estilo y versificación.*

§ 184

La epopeya es el poema de más extensión. Por este motivo y por exigirlo la forma artística, se divide generalmente en partes proporcionadas, que se denominan *cantos* o *libros*. La *Iliada* y la *Odisea* constan de veinticuatro, y la *Eneida*, de doce.

La *proposición* e *invocación* suelen colocarse en las primeras líneas del poema, y, en cuanto a la *exposición* y a la *narración*, no siempre se sigue un orden histórico, como lo hicieron Homero en la *Iliada*, y el Tasso en la *Jerusalén libertada*, sino que algunas veces se lanza de repente el poeta en medio de los sucesos (*in medias res*), para referir en seguida, o poner en boca del personaje principal, todos los

hechos anteriores al que toma como punto de partida. Este segundo método observaron Homero en la *Odisea* y Virgilio en la *Eneida*.

La *descripción* tiene en la epopeya tanta importancia como la narración misma. En cuanto a los hechos, la descripción y la narración se confunden. Las descripciones de personajes, de costumbres, de trajes, paisajes, monumentos y de toda clase de objetos deben distribuirse con acierto por todo el poema, procurando que engrandezcan y realcen la acción, sin embarazar su curso. Lo mismo debe observarse en cuanto a las comparaciones y a los discursos.

Las *comparaciones* extensas y pomposas, tan frecuentes en la epopeya, se emplean, ya como medio de descripción y con cierto carácter episódico, ya para comunicar al estilo dignidad y magnificencia.

Los *discursos* se emplean también como medio de descripción y narración, y principalmente con objeto de presentar un cuadro completo de los sentimientos e ideas generales, y de los motivos individuales de los personajes. Debe preponderar en los discursos la misma tranquilidad majestuosa que en la narración y en las descripciones. El mismo nombre de *discurso* indica que el diálogo propiamente dicho no tiene cabida en la epopeya: siempre es el poeta quien habla y refiere.

De todo lo dicho se deduce fácilmente cuál debe ser el *estilo* del poema épico. Una elevación constante, cierta magnificencia sencilla, la sublimidad, la calma, es lo que principalmente lo distingue.

El mismo carácter tendrá la versificación. En latín se emplea el verso exámetro, y en castellano, la octava real.

4. — *Sucinta noticia de los principales poemas épicos.*

§ 185

Homero es considerado por todas las escuelas como el más excelente de todos los poetas. La *Iliada* y la *Odisea* sirvieron de prototipo a los críticos y a los poetas de la antigüedad clásica. La *Eneida* de Virgilio puede considerarse la continuación, al mismo tiempo que la más acertada imitación, de

las obras de Homero. La *Farsalia* de Lucano merece colocarse al lado de la *Eneida*.

El *Poema del Cid* y los *Niebelungen*, los poemas religiosos de Jesucristo, la Virgen, los Santos, etc., totalmente eclipsados por la *Divina Comedia*, y, por último, los libros de caballería, constituyen la poesía épica de la Edad Media.

Predominando ya al cabo de un modo absoluto la influencia de la antigüedad, cantaron los poetas los gloriosos hechos de los tiempos modernos o los de la religión, dando a sus obras una forma rigurosamente clásica, y siguiendo con tímido paso las huellas de Homero y Virgilio. *Os Lusiadas* de Camoens, *La Jerusalén libertada* del Tasso y *El paraiso perdido* de Milton son los poemas que más sobresalen en este género, mereciendo colocarse a inferior altura *La Araucana* de Ercilla, *La Henriada* de Voltaire y *La Mesiada* de Klopstock. El *Orlando el furioso* de Ariosto es reputado también como una de las primeras epopeyas.

Muchisimas obras con las pretensiones de poemas épicos se han escrito, además de las que acabamos de citar, y no somos los españoles, por cierto, los menos pródigos en este punto.

Entre las muchisimas composiciones de nuestra literatura que aspiran al dictado de poemas épicos, pueden ser leídas con algún fruto *El Montserrate* del capitán Cristóbal de Virués y *La Austriada* de Juan Rufo; pero donde se hallarán bellezas de mucha valía, aunque afeadas, como en el poema de Ercilla, por insufribles lunares, es en *El Bernardo o la victoria de Roncesvalles* de D. Bernardo de Balbuena, en *La Jerusalén conquistada* de Lope de Vega, en *La Cristiada* de Fr. Diego de Hojeda y, sobre todo, en *La creación del mundo* del doctor Alonso de Acevedo, que muy frecuentemente sabe elevarse a la altura de los más nombrados poetas.

II.—DE OTRAS VARIAS COMPOSICIONES ÉPICAS

§ 186

Muchas composiciones narrativas y descriptivas se han escrito, que deben ser comprendidas en el género épico, pero

que, por su forma demasiado histórica, o por su corta extensión, o por la naturalezn del argumento, no merecen el nombre de epopeyas.

§ 187

Poema histórico. Suele darse este nombre a los poemas que no se apartan de la historia, y en los cuales se deja un campo muy limitado a la invención poética y al maravilloso. Por esto muchos niegan a obras como la *Farsalia* y la *Araucana* el dictado de poemas épicos.

§ 188

Canto épico. Así se titulan ciertos poemas que, ni por la grandeza del asunto, ni por sus cortas dimensiones, merecen el nombre de epopeyas; pero que, en cuanto al estilo y a la forma en general, se acercan todo lo posible a dicha composición. Pueden servir de tipo la *Raquel* de D. Luis de Ulloa y el poema de D. Nicolás Fernández Moratín *Las naves de Cortés destruídas*.

§ 189

Cuento. Los poemas a que se ha dado el nombre de *cuentos*, como el *Don Juan* de Espronceda, se alejan ya mucho de la epopeya. La acción no es heroica; búscanse situaciones más novelescas y dramáticas; el diálogo se substituye con frecuencia a la forma narrativa, y tanto el estilo como la versificación varian a cada paso, siguiendo el caprichoso vuelo de la imaginación del poeta.

§ 190

Leyendas. Algunos de nuestros poetas han dado el nombre de *leyendas* a ciertas narraciones apoyadas en la historia y en la tradición, en las cuales divaga agradablemente la fantasía, ya deteniéndose en minuciosas descripciones, ya en incidentes fantásticos o populares, ya en digresiones de un carácter enteramente lírico. Han desplegado en este género de composición dotes muy sobresalientes el duque de Rivas y D. José Zorrilla.

§ 191

Poema burlesco. El *poema burlesco*, como su nombre lo indica, es una parodia de la epopeya. La gracia de este poema depende del contraste que presenta lo trivial del asunto con la grandiosidad del estilo y la elevada entonación del metro. Lope de Vega hizo gala del buen humor español en *La Gatomaquia;* y Villaviciosa en su *Mosquea* dió muestras de elevado ingenio y de más que medianas disposiciones para la verdadera epopeya.

III. — NOVELA

§ 192

La *novela* es la narración de una acción interesante en la que se presenta generalmente un cuadro de las pasiones y caracteres del hombre, o de las costumbres de un país. La novela carece de la grandeza de la epopeya: es más prosaica y se aproxima más a la realidad. Por esta razón, dijo Federico Schlégel que la novela era la epopeya bastardeada.

La *acción* de la novela debe ser una, integra e interesante: pero la unidad admite todavia mayor amplitud que en la epopeya. Pueden ser más los incidentes, más variados, y se tolera mayor difusión en los pormenores. En cuanto al *carácter de los hechos* y al modo de conducir el *enredo*, la novela dista mucho menos del drama que la epopeya; los *caracteres* tienen una fisonomía más individual; la *forma dialogada* se substituye con frecuencia a la narrativa. El *estilo* admite todos los colores y tonos, desde el más vulgar y jovial, hasta el más elevado y vehemente: la novela se escribe generalmente en prosa. En cuanto a la *extensión material* de la obra, hay tanta variedad como en la elección de asuntos; no cabe comparación entre el cuento breve y sencillo y el voluminoso libro de caballeria o las interminables novelas de nuestros folletines. En una palabra, apenas pueden darse acerca de la novela más reglas que las generales, aplicables a la mayor parte de las composiciones literarias.

§ 193

En Grecia y Roma no hizo la novela grandes progresos, y casi puede decirse que no existió hasta los tiempos de la decadencia.

Aparecieron en la Edad Media en el Norte de Francia las novelas que tan rápidamente se extendieron por Europa, y que se conocen con el nombre de *libros de caballería.* A la novela caballeresca sucedieron la *heroica* y la *pastoril.* Vino luego la novela *de costumbres,* de la que nos presenta un hermoso modelo el *Gil Blas de Santillana,* y, en otra esfera, nuestras graciosas *novelas picarescas;* posteriormente la *psicológica,* en la cual, dándose poca importancia a los hechos, se aspira a penetrar en lo más íntimo del corazón humano, describiéndose sus más tiernos y delicados afectos o el violento rigor de sus pasiones. En nuestros días ha pretendido la novela muy frecuentemente convertirse en *social* y *política,* y la popularidad que ha adquirido es tal vez una de las principales causas de las variedades que ofrece, y de sus grandes extravíos.

Pero el género de novela que, más que los enumerados, se aproxima al poema épico, es la *histórica,* de la que puede considerarse como inventor y modelo Walter Scott. La rica serie de novelas, con que llamó la atención de Europa, y que Willemain califica de más verdaderas que la misma historia, resucitando la memoria de los siglos pasados, contribuyo extraordinariamente a fomentar la afición al estudio de la Edad Media, y el amor a las tradiciones nacionales.

§ 194

No nos es lícito terminar este tratado sin rendir a Cervantes el tributo de admiración que todos los pueblos ilustrados le han concedido, proclamándole el primer novelista del mundo. Su *Don Quijote* es una de las obras más sorprendentes del ingenio humano: las descripciones de la naturaleza encantan por su verdad y hermosura; los personajes, especialmente los del famoso hidalgo y de su inseparable escudero, viven en la memoria de todos, como si realmente hu-

biesen existido; nunca la filosofía y la alta crítica se habían hermanado tan graciosamente con los caprichosos juegos de la imaginación y del ingenio; nunca se había derramado tan poético colorido en los cuadros más prosaicos de la vida; ni la delicadeza de los chistes, ni las galas del decir, ni la flexibilidad y harmonía de la lengua castellana habían jamás adquirido tal grado de elevación.

La merecida nombradía del *Quijote* tal vez ha sido causa de que la *Galatea,* el *Persiles y Segismunda,* y, sobre todo, las preciosas *Novelas ejemplares,* se mirasen con un desvío completamente injustificable. En la *Gitanilla* hay algunos cuadros dignos de colocarse al lado de los mejores del *Quijote.*

CAPÍTULO III

POESÍA DRAMÁTICA

I.—DEL DRAMA EN GENERAL

§ 195

Las composiciones dramáticas se designan con el nombre general de *drama,* y los nombres especiales de *tragedia, comedia, tragicomedia,* etc., de que se hablará en su lugar respectivo.

Siendo el drama la *representación* de una acción, el poeta dramático cuenta con *medios de expresión* (la declamación y el aparato escénico) que realzan la palabra. Pero esta ventaja es a la vez una dificultad y un grave *obstáculo.* El poeta dramático debe aspirar al aplauso del *público,* compuesto de personas de distinta edad, de distinto sexo, de distinta educación, de distinto carácter, de distinto gusto literario, y debe ejercer en este público una impresión momentánea, que sea efecto de la simple contemplación del espectáculo, y no presuponga la meditación seria y detenida que consienten o exigen otras obras literarias. Parecido en esto al orador,

debe estudiar el lugar, el tiempo, el auditorio; debe *conocer la escena*, debe *calcular los efectos.*

§ 196

La voz *drama* encierra la idea de *acción:* lo que más contribuye a que una obra sea verdaderamente dramática y propia para la representación, es la mucha vida la animada lucha de encontradas pasiones, de intereses y fines opuestos, que dé lugar a situaciones complicadas e interesantes, en que los personajes puedan ejercer su actividad y revelar enérgicamente su carácter; que agite vivamente el corazón y excite la curiosidad del espectador, haciéndole desear el desenlace o restablecimiento de la harmonía perturbada.

§ 197

El *objeto* del drama es el hombre, es decir, la representación de sus cualidades morales, de sus pasiones, de sus virtudes y vicios, de sus defectos y ridiculeces. «El drama, dice Guillermo Schlégel, nos presenta el cuadro de la vida embellecido; la elección de los momentos más penetrantes y decisivos del destino de la humanidad.» «Su *fin*, según Madama de Staël, es conmover el alma ennobleciéndola.» El drama, por más que se apoye en la realidad y refrene, por consiguiente, el libre vuelo de la fantasia algo más que otros géneros poéticos de que ya se ha tratado, si aspira al título de obra artística, deberá siempre tener por norte la expresión de la belleza ideal.

1.—*Acción dramática.*

§ 198

Así como la acción de la epopeya nos presenta la lucha entre dos pueblos, la del drama ofrece una lucha entre individuos. La acción del drama debe aparecer como un producto de los designios de los personajes, y de los esfuerzos de su voluntad. Por esto la acción dramática se agita en una esfera mucho más limitada que la acción épica, y en esto se revela también el carácter más subjetivo del drama. De este

carácter de la acción dramática y de las condiciones que impone la representación, se deducen todas las diferencias esenciales entre el drama y la epopeya.

La acción dramática debe ser también *una, íntegra* e *interesante* y además *verosímil.*

§ 199

Unidad. La *unidad de la acción* dramática debe ser más estricta, o, por lo menos, más perceptible que la de la epopeya; pues así lo requieren la naturaleza del argumento, la menor extensión de la obra, y la circunstancia de estar destinado el drama a la representación. Si en el drama se admitiesen los episodios con tanta latitud como en la epopeya, se fatigaria demasiado la atención del espectador, se obscurecería el conjunto de la fábula, y se retardaría, por último, el curso de la acción más de lo que permiten las condiciones del teatro. La acción dramática debe ser mucho más *sencilla* que la del poema épico.

Además de la *unidad de acción*, exigen algunos preceptistas las llamadas unidades de *lugar* y *tiempo*, por considerarlas enlazadas con la primera.

No todos entienden de la misma manera la *unidad de tiempo.* No falta quien haya pretendido que no podía traspasarse el tiempo real de la representación. Aristóteles observa que la tragedia *procura lo más que se puede estar bajo de un período de sol, o exceder poco.* (Cap. v.) De estas sencillas palabras dedujeron Boileau y su escuela el riguroso y absoluto precepto de que la acción teatral no podia durar más de veinticuatro horas. Corneille, que experimentó prácticamente lo arbitrario de esta regla, dijo que no tendria ningún escrúpulo en prolongar el tiempo de la acción seis horas más, afirmando últimamente que lo mejor seria omitir toda circunstancia que pudiese recordar la idea del tiempo transcurrido.

Ni Aristóteles ni Horacio dicen una palabra de la *unidad de lugar.* En Grecia, a pesar de que parecían exigirla indispensablemente la forma de los teatros, la continua presencia del coro y la misma sencillez del argumento, no fué siempre

observada. Algunos críticos franceses, más intolerantes todavía en punto a la unidad de lugar que respecto a la de tiempo, exigen rigurosamente que en todos los actos se presente *una misma decoración;* otros, después de mil protestas, permiten que se mude la escena en los intermedios.

El tiempo y lugar de la acción no debe determinarlos ninguna regla establecida *a priori,* sino las verdaderas exigencias del argumento. Cuanto más sencillo sea el argumento, exigirá naturalmente menos tiempo y menos decoraciones. No creemos que en este punto deban ponerse más límites que la sencillez y el carácter ideal, que ha de predominar siempre en el drama.

§ 200

Integridad. La acción del drama, lo mismo que la de la epopeya, ha de ser *íntegra,* y constar, por lo tanto, de exposición, nudo y desenlace.

La *exposición* dramática debe ser activa. Entretejiéndola con los hechos mismos e intercalándola en el diálogo. y no por medio de extensas narraciones, es como debe enterarse al espectador de las causas de la *acción* y de todo lo necesario para su inteligencia, así como de los designios y situación respectiva de los personajes.

El *nudo* en el drama es más estrecho que en la epopeya; la lucha de pasiones y obstáculos, más animada; la acción debe precipitarse a su término con rapidez siempre creciente.

Los cambios repentinos en la situación de los personajes se llaman *peripecias.*

El *desenlace* contiene esencialmente una peripecia. Cuanto más repentino e inesperado sea el cambio de situación; cuanto mayores sean las dificultades de la intriga, y la incertidumbre y zozobra del espectador, mejor será el desenlace, y más intensa la impresión de terror o alegría que deje en el ánimo.

§ 201

Interés. El *interés* de la acción dramática, tanto por razón de los afectos que excite, como por la simpatía particular

que inspiren los personajes, como por la novedad y variedad de las situaciones, ha de ser más personal, más vivo que el de la acción épica. No se desenvuelve en el drama, como en la epopeya, el cuadro completo de la civilización de un país, sino un cuadro de familia.

§ 202

Verosimilitud. La *verosimilitud* del drama no consiste en que la representación llegue a confundirse con la realidad; porque, si esto fuese posible, el placer trágico se convertiría en un tormento insoportable, y una prosa rastrera acabaría por invadir el campo de la poesía. La verdad poética no debe fundarse en un frío cálculo de probabilidades; basta que el poeta consiga abstraernos de lo que nos rodea, haciendo que vuele agradablemente nuestra imaginación por los embellecidos espacios del mundo ideal.

La verosimilitud, o mejor, la verdad poética, es condición esencial de toda obra artística, y, por consiguiente, de todo argumento poético; pero se hace mérito especial de esta cualidad al tratarse de la acción dramática, porque la circunstancia de componerse para ser representada, y de valerse el poeta de medios de expresión más materiales y sensibles, esclaviza la fantasía, atándola en cierto modo a la realidad del espectáculo.

2. — *Personajes.*

§ 203

El *número* de personajes es mucho menor en el drama que en la epopeya. El poeta dramático no debe presentar la *diversidad* de edades, sexos, profesiones, jerarquías sociales, etcétera, en que se halle reflejada la vida de un pueblo. Limítase solamente a los pocos caracteres necesarios para el circunscrito fin del drama.

La *unidad de personaje* puede considerarse esencial en la composición dramática. El personaje principal recibe el nombre de *protagonista*. Pero no debe caerse en el absurdo de concentrar exclusivamente todo el interés en él solo, ais-

lándole en medio de personajes insignificantes o inútiles. Todos, hasta los más secundarios, deben tener su importancia propia en la acción.

En cuanto a las *cualidades* de los caracteres y costumbres, son aplicables al drama las observaciones que se hicieron al tratar de la epopeya. Pero el mas circunscrito espacio en que se mueve la acción dramática y la mayor sobriedad de situaciones e incidentes no consienten en los caracteres dramáticos la *riqueza* de cualidades de los caracteres de la epopeya o de la novela. Además de esto, como los personajes dramáticos obran en virtud de designios individuales y a impulso de pasiones personales, los caracteres dramáticos deben distinguirse por su *energía* y una muy marcada *individualidad.*

3. — *Plan, estilo y versificación.*

§ 204

La *extensión material* del drama es mucho menor que la de la epopeya. Así lo reclaman la naturaleza intrínseca del argumento, su menor grandiosidad, su mayor sencillez, y, sobre todo, las exigencias de la representación.

Las composiciones dramáticas se dividen en partes, llamadas *actos,* y en el drama español, *jornadas.* Entre uno y otro acto se suspende la representación, dándose el nombre de *intermedio,* tanto al tiempo en que la representación está suspensa, como a la música o baile con que se distrae el ánimo del espectador.

El *número de actos* no debe deducirse de ninguna regla establecida arbitrariamente *a priori,* sino de la naturaleza misma del argumento. En el teatro griego la representación era continua; en el teatro latino prevaleció la división en cinco actos, que adoptaron el teatro clásico francés, lo mismo que Shakespeare y Schiller. Nuestro teatro nacional siguió constantemente la costumbre de dividir el drama en tres jornadas, división que defienden con calor algunos de los críticos alemanes de más nombradía. D. Leandro Moratín, tan ciego esclavo de las más convencionales reglas del clasicismo

francés, obrando cuerdamente, no tuvo reparo en escribir dos comedias en dos actos, y de seguir en las demás el ejemplo del genuino teatro español.

En lo tocante a la *extensión* de los actos, debe procurarse que guarden proporción entre sí y proporción con el todo. Prescindiendo de que así lo reclama la forma artística de la obra, debe tenerse en cuenta que un acto excesivamente largo después de otros excesivamente cortos fatigaría al espectador, y viceversa, uno muy corto después de otros muy extensos parecería defraudar sus esperanzas, causando en su ánimo una impresión desagradable.

Cada uno de los actos debe encerrar una *acción parcial* con exposición, nudo y desenlace, y ofrecer, por lo tanto, un interés siempre creciente. El desenlace será también parcial: al paso que motive la suspensión del espectáculo, ha de contener el germen de nuevas dificultades, comunicando ardiente incentivo a la curiosidad, en vez de satisfacerla completamente.

§ 205

Llámanse *escenas* las distintas partes de un acto, separadas por la entrada o salida de uno o más actores. Cada escena debe formar un todo regular, e influir en el curso de la acción y en la situación respectiva de los personajes. Ni en cuanto al *número* ni en cuanto a la *extensión* de las escenas puede darse regla fija; sin embargo, las continuas entradas y salidas de los personajes, además de producir confusión, darían a la obra un carácter truncado y ridículo.

No deben *motivarse* formalmente las entradas y salidas, como algunos autores lo hacen, para disimular la inoportunidad o la inverosimilitud; pero jamás deberán ser *extemporáneas,* o parecer *inmotivadas.*

§ 206

Aunque la forma de la elocución propia y característica del drama es la dialogada, admítense con la debida parcidad los *monólogos* y *apartes,* por medio de los cuales descubren los personajes los combates del ánimo, así como los de-

signios más ocultos, y los más íntimos secretos de la conciencia.

El *diálogo dramático* por excelencia es el vivo, cortado, que, ora corre ligero y gracioso, ora precipitado, animándose a medida que aumenta el interés de la acción y que las pasiones se agitan con más fuerza.

El *estilo dramático,* además de la viveza y animación propias del diálogo, debe distinguirse por la sobriedad en el ornato, la perspicuidad, la concisión, y, sobre todo, por su fiel correspondencia con las diversas situaciones y con el diverso carácter de los personajes. Nada más impropio del drama que aquel lirismo convencional y difuso en que sólo se revela la personalidad del escritor, cuando no su mal gusto literario.

No obstante de escribirse algunos dramas en *prosa,* es digna de preferencia la *versificación,* aun en la comedia más familiar. Son impropias del drama las *artificiosas estrofas* de la poesía lírica y, en general, toda combinación demasiado musical. El teatro español ha empleado con predilección el verso octosílabo, ya asonantado, ya reunido en harmoniosas y fáciles redondillas, reservando para los asuntos elevados el endecasílabo.

II. — DE LAS DISTINTAS ESPECIES DE POEMAS DRAMÁTICOS

§ 207

Una separación completa medió en Grecia entre la *tragedia* y la *comedia*. La primera tenía por objeto excitar el terror y la compasión, presentando el combate de los grandes héroes con el Destino. La segunda exponía a la burla y a la risa de los espectadores los extravíos y defectos morales del hombre. El teatro clásico francés conservó esta separación, que no respetaron el teatro español ni el inglés. El teatro español admitió sistemáticamente el tradicional carácter del gracioso en los argumentos más trágicos, y Shakespeare, mezclando lo cómico con lo terrible con más discreción, supo producir por este medio hermosos y dramáticos contrastes.

Aunque en ambos teatros existen dramas trágicos y cómicos, como en el fondo y en la estructura se diferencian esencialmente de los modelos griegos y latinos, para distinguirlos de la tragedia y comedia clásicas, se les designa con el nombre genérico de *drama*, que ha substituído al de *comedia*, tan usado en este mismo sentido en España.

§ 208

Tragedia. Definela Hermosilla: «La representación de una acción extraordinaria y grande, en que intervienen altos personajes, imitada con la posible verosimilitud.» La escuela clásica considera esenciales en la tragedia la grandeza de la acción, el carácter heroico de los personajes, la sencillez de la trama, la observancia de las tres unidades, y la sostenida elevación del estilo y de la versificación. En cuanto a esta última, la mayor parte de los preceptistas españoles recomiendan el endecasílabo asonantado.

Esquilo, Sófocles y Eurípides son los principales modelos de la tragedia griega. La latina fué una pálida imitación. Pedro Corneille y Racine en Francia y Alfieri en Italia merecen la honra de ser reputados como los mejores dechados de la escuela clásica, fundada en la pretendida imitación de los trágicos griegos y en las reglas de Aristóteles. En España no pudo aclimatarse el género, a pesar de haberse intentado ya en el siglo XVI, y principalmente desde que en el siglo pasado prevaleció la influencia del clasicismo francés. La *Raquel* de D. Vicente García de la Huerta y el *Edipo* del señor Martínez de la Rosa bastarán para dar una idea de los resultados obtenidos.

§ 209

Comedia. Así como la tragedia se propone excitar el terror y la compasión por medio de una acción lamentable ocurrida entre personas ilustres, «la *comedia* es una acción representativa, alegre y regocijada, entre personas comunes.» En la comedia el estilo es familiar, y feliz el desenlace. El octosílabo asonantado es el metro que se conceptúa más propio del estilo de la comedia.

Aristófanes y Menandro levantaron la comedia griega a un alto grado de perfección. Plauto y Terencio, poetas latinos, siguieron las huellas de Menandro; y Molière, el más célebre de los autores cómicos franceses, les imitó a su vez.

En España puede decirse que hasta la aparición de don Leandro Fernández Moratín no ha tenido ningún verdadero representante la comedia menandrina. *El sí de las niñas* es su mejor obra dramática.

Si se prescinde de la estrechez de las reglas aristotélicas y se fija la atención en el fondo, no solamente el teatro español puede ofrecer una riqueza de verdaderas comedias, que ninguna nación posee, sino que ha sido el maestro de los primeros escritores cómicos europeos, sin exceptuar a los franceses. Véanse la *Dama duende*, de Calderón; *El desdén con el desdén*, de Moreto; *Marta la piadosa*, de Tirso; la *Verdad sospechosa*, de Alarcón; *Entre bobos anda el juego*, de Rojas, y el *Castigo de la miseria*, de D. Juan de la Hoz.

§ 210

Drama. Es imposible dar una definición que se adapte a composiciones tan diversas como las que con este nombre genérico se designan. Lo único que puede decirse es que, así el antiguo drama español, como el inglés, el alemán, el francés y el español moderno, que tanto se diferencian entre sí, han roto con más o menos tino y acierto las arbitrarias reglas de los preceptistas, y que, en vez de imitar la tragedia y comedia griegas, han procurado inspirarse en la historia moderna y en las costumbres patrias.

Al mismo tiempo que Lope de Vega echaba los cimientos de nuestro teatro nacional, el primer trágico de los tiempos modernos, el célebre Shakespeare, entusiasmaba al público inglés con sus grandiosos dramas históricos, novelescos y cómicos, en que, a la par de inconcebibles descuidos y de relevantísimas prendas, resaltan la profundidad y riqueza de los caracteres y la enérgica poesía del diálogo. El *Hamlet*, el *Macbet* y las *Alegres comadres de Windsor* bastarán para dar una idea de las excelentes y de las malas cualidades de este tan admirado como censurado ingenio.

Varios poetas alemanes, formados en la escuela de Shakespeare, conocedores del teatro griego y del francés, y sobre todo auxiliados por los adelantamientos de la estética y de la crítica literaria, se propusieron hermanar lo bueno de las diversas escuelas; y al numen de Schiller, autor del *Wallenstein* y del *Guillermo Tell,* se debe indudablemente la nueva faz que ha presentado el moderno teatro de Europa.

En el teatro español abundan excelentes dramas trágicos, como la *Estrella de Sevilla,* de Lope de Vega; *A secreto agravio secreta venganza,* de Calderón; dramas en que el carácter del pueblo español se halla tan bien retratado como en *El mejor alcalde el rey,* de Lope de Vega; *Del rey abajo ninguno,* de Rojas, y el *El alcalde de Zalamea,* de Calderón; otros de un carácter tan elevado y filosófico como *El burlador de Sevilla,* de Tirso de Molina; *El tejedor de Segovia,* de Alarcón; *La vida es sueño, La devoción de la cruz,* de Calderón, y los mitológicos, religiosos, caballerescos e históricos, y tantos otros cuya difícil clasificación seria impropia de este breve compendio.

CAPÍTULO IV

POESÍA BUCÓLICA Y DIDÁCTICA

1. — POESÍA BUCÓLICA

§ 211

El objeto de la poesía pastoral es inspirar un amor puro a la naturaleza, haciendo sentir todo lo que tiene de agradable y poética, abstrayéndonos por un momento de la vida convencional y agitada de las ciudades.

Los poetas griegos dieron a sus composiciones pastoriles el nombre de *idilios,* que significa una pequeña imagen o una pintura en el género gracioso y dulce; Virgilio llamó a las suyas *églogas,* o poesías escogidas.

La poesía bucólica puede ser lírica, narrativa o dialogada.

El *estilo* de la poesia bucólica debe hallarse tan distante de la afectación como del desaliño y prosaísmo. En punto a la *versificación,* los poetas latinos escribieron la égloga en exámetros. Los castellanos adoptaron el terceto, la octava, el endecasílabo libre o las estrofas de versos heptasílabos mezclados con los de once.

Teócrito, Bión y Mosco en Grecia, Virgilio en Roma, y en España Garcilaso, Balbuena y Meléndez, son los autores que más han sobresalido en la poesía pastoral.

§ 212

Poema descriptivo. Se ha dado este nombre a composiciones de alguna extensión, en que el poeta no manifiesta otro designio que el de describir. Akenside y Delille no han tenido imitadores en España.

II.—Poesía didáctica

§ 213

Dándose el nombre de poesía didáctica a la que tiene por fin directo instruir, esclavizando la poesía a la ciencia de un modo más o menos encubierto, comprenderemos en el género didáctico varias composiciones, que, si bien presentan caracteres muy diversos, según los grados de importancia que en ellas tomen la razón, la imaginación y el sentimiento, convienen todas en tener por base un principio científico o una serie de principios, formando a veces una teoria completa.

1.—*Poemas alegóricos.*

§ 214

Fábula. La *fábula* o *apólogo* es la narración breve de una acción alegórica, cuyos personajes son, por lo general, animales irracionales. Es de la esencia del apólogo encerrar una instrucción, un principio general, moral o literario, que

naturalmente se desprenda del caso particular que se refiere. De todas las composiciones didácticas es la más poética, la que menos esclaviza la imaginación.

La verdad poética exige que, al idear los *caracteres* y *costumbres* de los animales, se les atribuyan acciones que guarden alguna analogia con sus instintos y cualidades naturales, o con las que la preocupación o la mitologia les hubiesen atribuido. El *estilo* de la narración y del diálogo debe ser fácil, sencillo, y tan candoroso, que nos parezca que el autor cree inocentemente lo que dice. En cuanto a la *versificación*, Fedro emplea el yámbico libre; Iriarte y Samaniego usan toda especie de metros, y sobre todo Iriarte, que hizo gala de ostentar en sus fábulas la variedad y riqueza de la versificación castellana.

El Oriente es la cuna de la fábula: Esopo la trasladó a Grecia, y Fedro la perfeccionó en Roma. Todas las naciones modernas han tenido sus fabulistas; pero ninguno ha logrado distinguirse como La Fontaine, llamado con justicia el Esopo y Fedro de los tiempos modernos. En España Samaniego, imitador de La Fontaine, y D. Tomás de Iriarte, que tuvo el feliz pensamiento de dedicar la fábula a la enseñanza de preceptos literarios, son los que más aplauso han obtenido, y algunos poetas contemporáneos las han publicado excelentes.

§ 215

Proverbio. El proverbio presenta muchas veces, como el apólogo, pero encerrándolo en una breve proposición, un hecho particular y alegórico, del que se sigue una máxima o un principio general. El *Libro de los proverbios* contenido en la Sagrada Escritura ofrecerá abundantes y hermosísimos ejemplos.

§ 216

Parábola. Aunque en el citado libro de la Biblia se da tambien este nombre a los proverbios, sin embargo, se aplica con más frecuencia a algunos pasajes de los Libros Sagrados en que el hecho se desenvuelve con alguna mayor

extensión. Así como la fábula propiamente dicha es, por lo regular, ligera, festiva y satírica, la parábola se distingue por un sentido más profundo, y porque, generalmente, toma sus argumentos de acciones y circunstancias de la vida humana. El divino Preceptor hizo inteligibles las eternas verdades de su doctrina, revistiéndolas de sencillas y hermosas parábolas, fundadas en los sucesos más vulgares de la vida. Conocidas de todo el mundo son las de *El Sembrador* (Mat., c. XIII); la de *La Oveja extraviada*, la de *La Dracma perdida* y la de *El Hijo pródigo* (Luc., c. XV). Algunas veces los personajes son todos seres inanimados, como en la parábola de los árboles que quieren elegir rey (Jud., c. IX).

§ 217

METAMORFOSIS. Ovidio compuso quince libros de leyendas mitológicas, en que refiere las transformaciones de los dioses y los hombres en seres irracionales, rocas, fuentes, flores, etc., como castigo o expiación de alguna pasión o de algún crimen.

2. — *Sátira, discurso moral y epístola.*

§ 218

SÁTIRA. Llámase *sátira,* en general, la censura amarga, maliciosa o festiva de los vicios, errores y ridiculeces. Por lo tanto, se ha dado este nombre a unos poemas de mayor extensión que los líricos, cuyo objeto es censurar.

La sátira es de dos especies; pues, o se censuran en ella vicios y crímenes que traen consigo deplorables y funestas consecuencias, o es una burla chistosa de los defectos y ridiculeces, que a nadie ofende, sino al mismo que de ellos adolece.

§ 219

Los principales satíricos latinos son Lucilio, de quien sólo quedan algunos fragmentos; Horacio, que se distingue por su amabilidad epicúrea y sus inagotables chistes; Persio,

sumamente nervioso en la expresión, y el hiperbólico y elocuente Juvenal, que en algunas ocasiones, aun más que los anteriores, peca de extremada desnudez en la descripción o censura del vicio.

En España en el siglo XIV sobresalió en el género satírico, por su agudo ingenio y donosa travesura, nuestro célebre y demasiado desenvuelto Arcipreste de Hita. A principios del siglo XVI aparece Bartolomé de Torres Naharro, y poco tiempo después el chistoso y fácil Cristóbal de Castillejo. Hasta la época de Góngora no vuelve a cultivarse con buen fruto la sátira; los hermanos Argensolas y Quevedo la perfeccionaron muchísimo, dándole la forma clásica, que supieron conservar más tarde D. Melchor Gaspar de Jovellanos, don José Gerardo de Herbas (Jorge Pitillas), Vargas Ponce y D. Leandro Fernández Moratín.

§ 220

Discurso moral. Se da este nombre a los poemas que encierran una serie de reflexiones profundas sobre algún punto de filosofía o moral, presentadas bajo forma poética. Estas composiciones, de que nos ofrecen algunos buenos modelos Meléndez y Martínez de la Rosa, reciben su valor de la profundidad del pensamiento, y sólo tienen de poético algunas imágenes con que se encubren y engalanan las ideas, y el tono elegíaco que en la mayor parte de ellas domina.

§ 221

Epístola. El poema así llamado es, como el mismo nombre lo indica, una carta en verso, en la que se puede elogiar, censurar, enseñar, etc. Divídense las epístolas en *morales*, *literarias* y *satíricas*.

Horacio es el dechado más perfecto de esta especie de composiciones. Todas sus epístolas pertenecen al género moral, excepto la 1.ª del libro 2.º, dirigida a Augusto, en la cual, después de explicar el origen de la poesía, hace un magnífico elogio de este arte encantador, y la que dirige a los Pisones, tan conocida en las escuelas, y unánimemente aplaudida por las personas que cultivan el buen gusto.

Los Argensolas, Meléndez, Jovellanos, Cienfuegos y don Leandro Fernández Moratín escribieron excelentes epístolas morales. satíricas o literarias; pero todas quedan obscurecidas por la célebre y nunca suficientemeute admirada *Epístola moral*, hasta ahora atribuida a Rioja.

El metro que generalmente han adoptado los poetas castellanos, tanto en la sátira, como en el discurso moral, como en la epístola, es el terceto, o el verso libre. Los latinos emplearon constantemente el exámetro.

3.—*Poema didascálico.*

§ 222

El poema *didascálico* o *didáctico*, propiamente dicho, comprende la teoría de un arte o ciencia en toda su extensión. De todas las composiciones didácticas, es la más científica, y, por consiguiente, la más prosaica.

Los medios de que se han valido los poetas para embellecer las obras didácticas son la mayor rapidez, la supresión de transiciones, los episodios y digresiones, las comparaciones y descripciones, las imágenes, las metáforas y demás adornos de dicción, y, por último, la harmonía del metro.

§ 223

No es posible caracterizar de un modo fijo el *estilo* del poema didáctico, por ser tan inmensa la variedad de asuntos que entran en el dominio de la ciencia. Por regla general, es florido, permitiendo en ciertos asuntos elevación y entusiasmo; pero una de sus mayores dificultades consiste en dar un barniz poético a objetos en su esencia prosaicos y triviales. En punto a la *versificación*, el metro generalmente empleado por los poetas latinos es el exámetro: Ovidio hizo uso del dístico de exámetro y pentámetro. Los poetas castellanos han elegido el endecasílabo, pero sin sujetarse a una combinación métrica determinada, empleando el terceto, la silva, o el verso libre, y Vargas, en la *Proclama del solterón*, la octava real.

§ 221

En el Antiguo Testamento hallamos cuatro libros de preceptos morales, que, por carecer de un plan regular y científico, no pueden llamarse poemas didascálicos en toda la extensión de la palabra; pero que, por su extraordinaria profundidad, por su concisión admirable, y por la hermosura de la expresión, exceden a todo lo más elevado que en este género han producido la ciencia y la poesia hermanadas. Estos libros son: el de *Los Proverbios*, antes citado; el *Eclesiastés*, el *Libro de la Sabiduría* y el *Eclesiástico*.

Las Obras y los Dias, de Hesiodo, y *Las Geórgicas*, de Virgilio, son los dos grandes modelos de la poesia didáctica de la antigüedad clásica.

Los fragmentos del *Poema* o *tratado de la pintura*, por el licenciado Pablo de Céspedes, constituyen la obra de más importancia que en el género didáctico poseemos los españoles. El señor Martínez de la Rosa, con su *Arte poética*, suplió una falta que desde mucho tiempo había sido inútilmente sentida en nuestra literatura.

SECCIÓN SEGUNDA

COMPOSICIONES ORATORIAS

ELOCUENCIA, ORATORIA, RETÓRICA

§ 225

«La *elocuencia*, dice Capmany, no es otra cosa, hablando con propiedad, sino el don feliz de imprimir con calor y eficacia en el ánimo de los oyentes los afectos que tienen agitado el nuestro.»

Blair la define: «El arte de hablar de manera que se consiga el fin para que se habla.» Y luego añade: «Esta definición comprende sus diversos géneros, ora se emplee para instruir, ora para persuadir o agradar. Pero, como el objeto más importante es la conducta, y, por consiguiente, la persuasión, puede definirse la elocuencia: *El arte de persuadir*.»

No es lo mismo *convencer* que *persuadir:* la convicción, según Blair, se ejerce en el entendimiento, y la persuasión se dirige a la voluntad, a la acción. La Academia de la Lengua da alguna mayor latitud al significado de la voz *persuadir*. «Es, dice, obligar a alguno, con el poder de las razones o discursos que se le proponen, a que ejecute alguna cosa o la crea.»

No se limita la elocuencia a la *palabra:* el lenguaje natural expresa y difunde más rápida y enérgicamente que la palabra misma los fenómenos de la sensibilidad.

Tampoco la elocuencia de la palabra se circunscribe a los *discursos oratorios* ni a la *prosa;* mas no puede negarse que su verdadero campo es el discurso oratorio.

§ 226

La elocuencia es un *don de la naturaleza,* que se perfecciona y desenvuelve por medio del *arte.* En los momentos supremos de la vida, siempre que una circunstancia extraordinaria conmueve profundamente nuestro ánimo, apenas hay hombre que no sea elocuente. Pero el arte, apoyado en la naturaleza, ha conseguido que la palabra humana, subordinada a la reflexión y dócil instrumento de la voluntad, se convirtiese en arma poderosa de la verdad, de la justicia, de la moral y de la religión. De aquí ha nacido la *oratoria* (*ars oratoria*) o arte de emplear el pensamiento y la palabra para la consecución de un fin determinado, que generalmente es la aplicación de la verdad (general o abstracta) a un caso particular, la realización de lo útil y de lo bueno.

Por consiguiente, lo que más *caracteriza* la oratoria y la distingue esencialmente de la poesía, es la subordinación del pensamiento y de la palabra a un fin práctico, útil, y, por lo tanto, extraño al arte (la formación de una ley, su aplicación, la reforma de las costumbres, etc.).

El discurso oratorio adquiere todavía un carácter más peculiar, cuando el orador, frente a frente de un enemigo empeñado en sostener el combate, tiene que vencer fuertes resistencias, ya del entendimiento, ya de la voluntad. En la *discusión* despliega el arte oratorio todos sus recursos, y la elocuencia, su poder.

Otra de las causas que más influyen en el carácter especial de las composiciones oratorias, es la circunstancia de pronunciarse ante un *auditorio* más o menos numeroso. La emoción se transmite rápidamente del orador a los oyentes, y de éstos al orador, y parece que su intensidad aumenta en razón directa del número de personas que la experimentan.

Por último, la *improvisación* es el complemento, el alma de la composición oratoria. El discurso que se recita de memoria ocupa un término medio entre las obras destinadas a la lectura y las oraciones improvisadas.

§ 227

La *retórica* es la teoría de la oratoria o de la elocuencia, de la misma manera que la poética es la teoría de la poesía. (§ 123) Cicerón y Quintiliano dividieron la retórica en cinco partes: *invención, disposición, elocución, memoria* y *pronunciación*. Sin desviarnos del método tan sabiamente trazado por los antiguos maestros del arte de bien decir. trataremos: 1.°, del fondo del discurso oratorio; 2.° de la forma, y 3.°, de los distintos géneros de oratoria.

CAPÍTULO PRIMERO

DEL FONDO DEL DISCURSO ORATORIO

§ 228

La oratoria, lo mismo que la poesía (§ 125), extiende sus límites a todos los objetos del pensamiento, bien que circunscribiéndose a intentar un resultado de utilidad práctica. (§ 226) Su principal cargo es la defensa de los grandes intereses religiosos o civiles de la sociedad. El discurso oratorio, llamado también *oración,* dirige particularmente sus esfuerzos a la demostración de una verdad aplicable, o a la resolución de una cuestión importante.

§ 229

Para influir en las decisiones y actos del hombre, no basta convencerle, sino que muy frecuentemente es indispensable desviar o contrarrestar las tendencias e impulsos de su corazón. La oratoria se vale de la ciencia, de la poesía y de la elocuencia como de simples instrumentos para dominar los

ánimos y conseguir su fin. Por esto se dice que el orador debe *instruir, agradar* y *conmover*. Mas, como es inherente a la humana naturaleza el deseo de obrar o de manifestar que obramos en virtud de motivos racionales, aun cuando el orador procure agradar y conmover, deberá parecer que no se propone otro designio que probar lo verdadero. El placer y la moción de afectos se difundirán ocultamente por todo el discurso, como la sangre por el cuerpo humano. La siguiente fórmula de San Agustín es más exacta y profunda que la de Cicerón y Quintiliano: *Ut veritas pateat, ut veritas mulceat, ut veritas moveat.* (*De doctr. christ.*, *IV*, 28.)

1. — *De los medios de convencer.*

§ 230

El *elemento científico* es la base fundamental y solida del discurso oratorio. La oratoria supone gran caudal de conocimientos y un conocimiento completo del asunto. Por esto decía Cicerón que en las escuelas de filosofía era donde había aprendido a ser orador. Para probar una verdad, no basta creerla, sentirla con fuerza, con la intuición del poeta. El orador ha de contemplarla por todos sus lados, ha de apreciar todas sus circunstancias, prevenir las dificultades, resolver las objeciones; en una palabra, ha de experimentar, analizar, abstraer, generalizar, juzgar; debe, además, tener conciencia del fin a que se dirige, y un conocimiento claro y preciso de los medios que emplea; no le basta la inspiración: es indispensable la *reflexión* y el completo *dominio de sí mismo*. Y de poco le servirían al orador todas estas facultades, si careciese de una *memoria pronta*, y de aquel discernimiento y *prudencia* que no se adquieren en los libros ni con la meditación solitaria, sino en el trato civil, en medio del bullicio de los negocios, de los contratiempos y luchas del mundo, que es en donde estudiamos directamente al hombre, y donde mejor podemos completar el conocimiento de nuestro propio corazón.

§ 231

La demostración de la verdad exige un gran conocimiento de los caminos que sigue el entendimiento para adquirirla, y de los que le impelen al error. La *dialéctica* es el nervio de la oratoria, o, como dice Montano, su hermana gemela.

Todo el artificio de la *prueba* consiste en demostrar la relación necesaria que existe entre una verdad conocida o confesada con otra verdad desconocida o negada, que es la que se intenta probar. El orador argumenta generalmente por *deducción;* pero difícilmente se encontrará ningún discurso oratorio en que no se combine el método inductivo con el deductivo. La oratoria evita cuanto puede la forma *silogística* y emplea con preferencia el *entimema,* el *epiquerema,* el *ejemplo* y el *argumento ad hominem.*

Meditado el asunto e inventadas las pruebas, debe procederse con mucho tino eu su *elección.* El que todo quiere aprovecharlo, dice Quintiliano, da señales de indigencia: *ponderantur, non numerantur.* Las pruebas deben ser *sólidas, propias* y *peculiares* del asunto, y, finalmente, deben *acomodarse a la capacidad y disposición del auditorio.*

En materias difíciles y cuestionables no basta haber sentado y probado la verdad, sino que es preciso disipar la duda, destruir las preocupaciones, deshacer los argumentos. Bajo este supuesto, la *refutación* es una parte integrante de la prueba.

2. — *De los medios de agradar.*

§ 232

El orador agrada, combinando el *elemente artístico* con el *científico,* impresionando la fantasía, interesando el corazón, embelleciendo todo lo posible la forma del discurso. La *importancia de la materia* es otro de los medios que más contribuyen. Una cuestión frívola, que no afecte los intereses del hombre y de la sociedad, no puede cautivar e interesar vivamente a un auditorio.

Siendo la belleza un reflejo de la verdad y de la bondad, es indispensable que el orador defienda una buena causa, y el auditorio se penetre de que sostiene los fueros de la *razón* y de la *virtud*. Por esto, además de las dotes intelectuales de que hicimos mérito, se consideran tan importantes en el orador la *honradez* y todas las prendas morales que aumentan la autoridad de su palabra; la *benevolencia*, que atrae los corazones; la *dignidad*, que concilia el respeto; la *modestia* no afectada y sin timidez, inseparable compañera de la sabiduría y de la virtud, y un *natural comunicativo* y simpático (*facilitas*). Por último, la gallardía del cuerpo, la nobleza y animación del *semblante*, la gracia y dignidad de la *acción*, y, sobre todo, una voz robusta, clara, sonora, expresiva y simpática, dan brillo y realce a las preciosas dotes del ánimo.

De la misma manera que nos interesan y cautivan la belleza moral de la obra y la del orador, asimismo nos atrae y conmueve la belleza moral de las *personas* en favor de las cuales éste manifiesta simpatía. Realzando las buenas dotes y virtudes del *defendido*, y pintando con viveza su inocencia, se consigue también agradar e interesar a los oyentes y jueces, y a veces este medio es, según advierte Cicerón, tan eficaz como la justicia misma de la causa.

Por la misma razón refluye en beneficio propio todo lo que, sin detrimento de las cualidades morales del orador, tiende a desautorizar la palabra del *adversario* y de sus *defensores*.

§ 233

Dirigiéndose la oración a un auditorio determinado, el orador deberá *estudiar* muy profundamente el *carácter* de este auditorio, su grado de inteligencia, sus preocupaciones, sus principios, sus creencias, sus gustos, en todo lo cual influyen la edad, el estado o dignidad, la educación, el clima y todas las circunstancias de lugar y tiempo. A veces las mejores razones no serían las más convenientes. Y los grandes oradores, no solamente estudian al auditorio, sino que, al tiempo mismo de la improvisación, saben espiar los más ligeros movimientos y penetrar en lo mas recóndito de los

ánimos, recibiendo quizá sus más eficaces inspiraciones de las circunstancias del momento.

Con graves *dificultades* tiene que luchar el orador para acomodarse a las circunstancias especiales de un auditorio prevenido o extraviado, sin faltar por esto a lo que exigen las leyes de la moral y del buen gusto, antes procurando merecer el aplauso, no sólo de los oyentes a quienes trata de persuadir, si que también el de todas las personas desapasionadas y sensatas. Pero las dificultades crecen más y más cuando, lejos de presentar una fisonomía determinada, está compuesto el auditorio de elementos heterogéneos y divergentes. Conquistar en estos casos la aceptación universal, es alcanzar, en cuanto cabe, el bello ideal de la oratoria.

§ 234

El carácter del orador y el del auditorio deben modificar el *carácter* de la obra; porque las palabras que están bien en los labios de un anciano, de una persona de elevada categoría, de un hombre de gran reputación literaria, podrían ser altamente impropias en los del joven, del plebeyo o del que, sin antecedente alguno, hiciese sus primeros ensayos. El lenguaje del militar no conviene al sacerdote; las faltas que se reputarían insignificantes en un orador popular, afearían grandemente el estilo de un académico.

No puede emplearse el mismo lenguaje dirigiendo la palabra a un congreso o a un tribunal, que dirigiéndola a una asamblea popular, o a las personas reunidas bajo las bóvedas del templo.

La misma oportunidad debe observarse con respecto a *las personas de quienes se habla:* ya la del cliente, ya la del adversario, ya las de los testigos o de otro cualquiera que figure en la causa, así como con respecto a todas las circunstancias que rodean al orador en el momento en que perora.

§ 235

Si el orador ha de guardar tantas consideraciones para conciliarse el afecto y la atención del auditorio, con más ra-

zón deberá evitar todo lo que pudiera herir sus afecciones y ofenderle. Este miramiento y consideraciones que debe guardar el orador, los giros artificiosos de que se vale para expresar lo que de otro modo pudiera parecer duro o chocante, reciben el nombre de *precauciones oratorias.*

Ni el error mismo, ni las preocupaciones pueden muchas veces combatirse frente a frente. Cuando están hondamente arraigados en el alma de las personas a quienes se intenta persuadir, es indispensable que el artificio y la cautela consigan lo que de ningún modo podría obtenerse con la sola fuerza del razonamiento. Entonces se vale el orador de la *insinuación,* que consiste en penetrar suavemente en los ánimos por medios indirectos y afectuosos, avasallando de este modo la opinión y las voluntades.

3. — *De los medios de conmover.*

§ 236

La oratoria no se contenta con derramar en el discurso aquel calor suave que vivifica toda obra verdaderamente artística, y el dulce atractivo que la defensa de lo verdadero y bueno y la belleza de la palabra ejercen en los ánimos; sino que, cuando la conveniencia lo exige, o la naturaleza de la causa lo reclama, agita profundamente el corazón, removiendo en él las más vivas y enérgicas pasiones.

§ 237

Todas las pasiones, según en otro lugar dijimos (§ 21), se refieren al *amor* o al *odio.* Excitamos el amor, demostrando la utilidad y bondad de los objetos; excitamos el odio, pintando vivamente sus malas cualidades y efectos perniciosos. Por esto Cicerón considera la *fantasía* como el medio principal de impresionar y mover los ánimos.

Pero no es menos indispensable estar dotado de una *sensibilidad* exquisita, porque, para conmover a los demás, es preciso estar conmovido. *Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi.* Y no basta estar conmovido para transmitir la emo-

ción; sino que, además, se requieren prendas muy especiales y mucho arte.

§ 238

Cuando se trate de concitar vivamente los afectos del ánimo, no sólo debe examinarse si lo consiente la *materia del discurso*, sino también las *circunstancias* y *disposición del auditorio*. En una causa de poco interés serían ridículos los grandes movimientos patéticos, e igual impresión causarían los afectos del orador si estuviesen en completa disonancia con los de los oyentes. El auditorio se presta fácilmente a oir la verdad y las razones en que se apoya, pero no siempre se halla dispuesto a experimentar los afectos que el orador intenta infundirle. En ninguna parte como en la patética, produce tan mal efecto la falta de oportunidad.

Por consiguiente, las *transiciones* han de ser lentas y bien preparadas. Si el auditorio se halla tranquilo, se le conducirá gradualmente a los movimientos rápidos y apasionados; si está lleno de entusiasmo, o arrebatado por la pasión, no debe descenderse inopinadamente a un estilo frío y sosegado. Tan sólo cuando una circunstancia imprevista cambiase de repente el estado de los ánimos, debería ser rápida la transición.

No debe *insistirse* mucho en los afectos sublimes, ardientes e impetuosos, porque estas conmociones fuertes y profundas colocan el ánimo de los oyentes en una situación violenta, que con suma facilidad se convierte en empalagoso y frío cansancio. Además de que la belleza artística y el mismo respeto debido al auditorio requieren que en los momentos de más entusiasmo domine cierta serenidad que revele el imperio de la razón. El orador no debe parecer un declamador impertinente y mucho menos un loco furioso.

Para *calmar* las pasiones o destruir el efecto que hubiesen producido en el auditorio, unas veces convendrá excitar pasiones contrarias; otras veces se opondrá el lenguaje frío de la razón y de la serena tranquilidad de espíritu; otras, por fin, la ironía o el ridículo.

CAPÍTULO II

DE LA FORMA DEL DISCURSO ORATORIO

§ 239

En la oratoria no es tan importante la belleza de la forma como en la poesía; pero merece especial cuidado. (§ 232) Produce tales efectos, que muchas veces ella sola basta para ocultar o disimular la vaciedad del fondo, alucinando y fascinando al auditorio más perspicaz y advertido.

Además del *plan* y de la *elocución*, comprende la forma del discurso oratorio la parte importantísima de la *pronunciación*.

1.—*Plan.*

§ 240

El orador, al elegir y disponer los materiales del discurso, no goza de la libertad del poeta. El poeta todo lo refiere a la belleza, y el orador se propone un fin distinto (§ 226), al que debe subordinarlo todo, sin exceptuar la belleza misma, acomodándose estrictamente a las circunstancias del auditorio, de tiempo, de localidad, etc.

La obra debe ser *integra* (§ 132), pero la lógica y las circunstancias exteriores deben determinar su integridad. El orador no puede admitir lo poético y desechar lo prosaico, porque a veces lo prosaico es lo más conducente al fin, también prosaico.

La obra debe tener toda la *unidad* y *variedad* (§ 133) posibles; pero la unidad debe ser hija de la razón, del cálculo, de la lógica, y, lejos de ocultarse el método, conviene a veces manifestarlo muy claramente, haciendo resaltar la rigurosa clasificación y enlace de las ideas, las relaciones de causa y efecto, de unas partes con otras, de los medios con el fin. La proposición del discurso, formulada de una manera precisa, es el centro en que convergen los rayos de luz y calórico. En una palabra, la unidad artística debe estar su-

bordinada a la unidad científica. Lejos, por consiguiente, de suprimir o disimular las transiciones, el orador las emplea formalmente siempre que por este medio pueda aumentar la claridad del conjunto, porque la obra no debe parecer inspirada por la imaginación, sino producto meditado de la razón y de la reflexión. (§ 229) La variedad tampoco debe sacrificarse a lo bello, sino subordinarse a lo útil y conveniente: el discurso oratorio no tolera digresiones y episodios propiamente dichos. En una palabra, no deben sacrificarse a la *harmoniosa proporción* el método, la organización lógica o científica.

§ 241

Necesaria es también la *espontaneidad* (§ 127), *ut videamur accurate non callide dicere;* pero tampoco debe ser hija de la inspiración propiamente dicha, sino de la reflexión profunda y del pleno dominio de la materia, de la clara conciencia del fin y de los medios conducentes para conseguirlo.

Finalmente, debe darse al discurso oratorio un *interés gradual* (§ 134), pero no un interés poético, atendiéndose principalmente a la eficacidad de los medios para conseguir el fin, que es la convicción o la persuasión. Por regla general, el orador procura antes que todo convencer el entendimiento, para hacerse más fácilmente dueño de la voluntad, impresionando la fantasía y conmoviendo. Por esto la introducción suele ser tranquila, y la parte patética se coloca al fin del discurso.

§ 242

Los retóricos distinguieron con nombres especiales las partes de que generalmente consta el discurso oratorio: *exordio*, *proposición*, *división*, *narración*, *confirmación*, *refutación* y *peroración*. No todas son esenciales, porque en algunos discursos no hay nada que narrar ni refutar, y en otros vale más prescindir del exordio, de la división o de la peroración.

§ 243

Exordio. Llámase *exordio* el preámbulo o introducción del discurso: su objeto es preparar el ánimo de los oyentes para que nos oigan con atención y benevolencia.

No es necesario en todos los discursos: a veces la justicia o la importancia de la causa se recomiendan por sí mismas, y el auditorio se manifiesta decididamente dispuesto en favor del orador o del defendido; otras veces la brevedad del tiempo o la impaciencia de los oyentes aconsejan que sin preámbulo se entre de lleno en la cuestión; y otras, finalmente, la poca importancia de la causa excluye todo aparato oratorio.

Aunque sencillo y tranquilo (§ 241), debe ser *importante* en el fondo y *correcto* en la forma; porque, si desde el primer momento causase el orador una mala impresión, difícilmente conseguiría después borrarla. Al principio el auditorio, estando sosegado y sobre sí, nota los menores defectos. Además de *proporcionado* con las demás partes del discurso en extensión material, debe tener una relación muy íntima con el asunto, o nacer, como dicen los preceptistas, *ex visceribus rei*.

El exordio es de cuatro especies: *simple, por insinuación, pomposo* y *vehemente* o *ex abrupto*. El *simple* es el que está sujeto a las reglas generales que acabamos de exponer: a esta clase pertenecen la mayor parte de los de Demóstenes, y puede servir de modelo el de la tercera *Filípica*. El exordio por *insinuación* (§ 235) es el que indirectamente y por medio de rodeos nos lleva al asunto, como el de la oración *pro Milone*. Del *pomposo* puede dar una idea el de la oración fúnebre de Bossuet, *A la muerte de la Reina de Inglaterra;* y del *vehemente*, el tan conocido y celebrado de la primera *Catilinaria*.

§ 244

Proposición y división. La *proposición* es la enunciación clara, sencilla, precisa, sucinta y completa del asunto de que se va a tratar. Es simple o compuesta: *simple*, cuando

no encierra más que un solo punto; *compuesta*, cuando abraza dos o más.

Cuando la proposición es compuesta, o cuando, siendo simple, debe ser probada de distintos modos, tiene lugar la *división* (*partitio*), que es la enunciación formal de los varios puntos que el asunto comprende, y de los cuales trata el orador separadamente y siguiendo el mismo orden con que los enunció. Pudiendo constar cada una de las partes de la división de dos o más puntos que exijan diversos capítulos de prueba, son indispensables a veces otras divisiones inferiores, que reciben el nombre de *subdivisiones*, y se colocan después de la proposición, o mejor al principio de cada una de las partes principales a que respectivamente dicen referencia.

Las divisiones y subdivisiones deben reunir las mismas cualidades que la proposición: deben ser claras, breves, sencillas, precisas e íntegras; pero, además, deben ser *unas*, o referirse a una proposición general; *distintas*, a saber, que ningún miembro de la división esté comprendido en otro; *ordenadas*, de modo que entre los distintos miembros se observe la gradación debida, y, por último, *naturales*, de suerte que parezca que el asunto se divide por sí mismo: *dividere, non frangere*. La oración *pro lege Manilia* presenta un excelente modelo.

§ 245

Cuando las divisiones reunen las cualidades indicadas, trazando al entendimiento un camino fijo, dan seguridad al raciocinio, y, haciendo visible el método, difunden por el discurso una luz brillantísima, fijan la atención del oyente y sostienen su memoria; sirven de punto de descanso, e indicando el espacio que debe recorrerse, además de aliviar la atención, permiten ver más claramente el conjunto del discurso y la relación mutua de sus partes.

Las divisiones tienen también sus inconvenientes: esclavizan el entendimiento, cortan el vuelo a la imaginación, y con su aparato didáctico hacen frío y muchas veces afectado el discurso. Finalmente, si no se emplean con tino y mesu-

ra, producen confusión y entorpecimiento. *Confusum est quidquid in pulverem sectum est.* Cuanto más poético y animado tenga que ser el discurso, más deben evitarse las divisiones formales, propias tan sólo de los asuntos complicados y que requieren tranquilidad de espíritu. (§§ 240 y 241)

§ 246

Narración. *Narración* en general es toda relación de hechos verdaderos o fabulosos (§ 9); pero, concretándonos a la *narración oratoria*, podemos definirla: «Aquella parte del discurso en que se refieren los hechos necesarios para la inteligencia de la causa y la consecución del fin que se propone el orador.» En las memorias y en los discursos del foro se llama simplemente *hecho*.

La narración debe ser *clara* (*aperta*), *precisa* (*brevis*), *verosímil* (*verosimilis*) e *interesante* (*iucunda*): cualidades comunes, no sólo a todas las narraciones, sino a todas las partes del discurso y a todos los escritos en general, pero que por razón de su importancia y dificultad se mencionan especialmente en este lugar. La narración de la muerte de Clodio en la oración *pro Milone* es el modelo que generalmente se cita en las retóricas, y ninguno es, por cierto, tan digno de ser estudiado.

§ 247

Confirmación. Se da este nombre a la parte del discurso en que se prueba la proposición.

Habiendo tratado en otro lugar (§ 231) de la invención y elección de los argumentos o pruebas, corresponde hablar ahora de su acertada *colocación* y del *modo de exponerlas*.

La naturaleza del asunto será la que indique la buena *colocación* de los argumentos; no obstante, para el mejor acierto, convendrá tener presentes las dos observaciones que siguen:

En primer lugar, *no deben mezclarse*, sino tratarse con la debida separación, los argumentos de distinta naturaleza.

En segundo lugar, debe atenderse a sus *grados de fuerza*, en punto a lo cual opina Quintiliano que no puede estable-

cerse más que un solo precepto: *Ne a potentissimis ad levissima decrescat oratio* (v. 12.) La fuerza de las pruebas no debe graduarse solamente por su valor lógico, sino también por las circunstancias y disposición del auditorio. A veces una prueba débil apoyada en una creencia o un sentimiento hondamente arraigado en los ánimos tiene más eficacia que el más sólido y convincente argumento. Ésta es la razón por que se coloca generalmente la parte patética después de la confirmación, que es el verdadero fundamento del discurso. (§ 241)

§ 248

No todas las pruebas *deben exponerse* de la misma manera ni con la misma extensión, supuesto que no tienen, por lo general, el mismo grado de importancia. Cuando sean fuertes y convincentes, las presentaremos distintamente y separadas unas de otras: el aislamiento redoblará su fuerza. Pero, cuando no fueren concluyentes, sino *presuntivas*, es necesario reunirlas para que, prestándose mutuo apoyo, pueda conseguirse con su número lo que no se conseguiría presentándolas separadas y esparcidas. Insistiremos mucho en las primeras, desarrollándolas convenientemente por medio de la amplificación oratoria, pero sin exceder los límites de una ilustración razonable, y trataremos como de paso de las débiles, presentándolas a media luz.

§ 249

Refutación. Se llama así la parte del discurso en que se contestan y destruyen las objeciones que se han hecho o pudieran hacerse contra la proposición que se defiende. (§ 231) No es *esencial* en todos los discursos, porque no siempre se presentan razones que deban ser combatidas. En el foro y en la tribuna política es donde tiene mayor importancia, porque, además de ser generalmente muy cuestionables los puntos que allí se ventilan, el orador tiene que luchar frente a frente con uno o más adversarios, empeñados, como él, en el triunfo de su opinión respectiva. Pero también tiene cabida en los discursos en que no se ha de contestar a un

adversario, pues ciertas dudas y dificultades nacen del asunto, y las objeciones se presentan por sí mismas en el ánimo de los oyentes. El orador debe prevenirlas y destruirlas.

§ 250

Para *refutar* los argumentos, es preciso demostrar que están apoyados en falsos principios, o que de principios verdaderos se han deducido consecuencias falsas o exageradas, o que se ha dado por cierto lo dudoso. por confesado lo que se disputa, o por propio de la causa lo que poca o ninguna relación tiene con ella. Son excelentes medios de refutación el hacer resaltar las contradicciones en que hubiese incurrido el contrario, deducir de sus principios consecuencias favorables a nuestra causa, o redargüirle con sus propias razones, lo que se llama convertir o retorcer el argumento (*retorquere argumentum*).

Cuando el orador, tomando el carácter de adversario, argumenta contra sí mismo, tendrá presentes las siguientes *advertencias:* 1.ª Las objeciones deben desprenderse con naturalidad del asunto mismo. 2.ª No han de ser argumentos de poca importancia ni de tan fácil solución, que necesariamente deban preverla los oyentes; y, al exponerlos, no se esforzará el orador en debilitar su fuerza, sino en aumentarla cuanto sea posible, tanto por no dar señales de desconfianza, como para que la solución produzca más efecto. 3.ª La contestación debe ser convincente y satisfactoria, sin que deje en el ánimo de los oyentes la menor obscuridad ni la menor duda.

§ 251

Peroración. La *peroración* (*peroratio, conclusio*) es la última parte del discurso: su objeto es reforzar las impresiones producidas, presentar la causa desde el punto de vista más favorable, ya recapitulando las principales razones, ya moviendo los afectos. La parte en que se recapitula, recibe el nombre especial de *epílogo* (*enumeratio*); y el de *peroración,*

tomado en sentido estricto, se aplica principalmente a la otra parte, en que se concitan e inflaman las pasiones.

En los asuntos muy complicados es indispensable la recapitulación del discurso; pero debe prescindirse de ella siempre que la claridad no la exija, porque causa la misma impresión fría y prosaica que las divisiones y subdivisiones. (§ 245) Una peroración vehemente o patetica y la misma recapitulación serían afectadas en discursos breves y sencillos.

Pero, de todos modos, una conclusión natural debe satisfacer el ánimo y redondear, digámoslo así, la obra. De otra suerte, parecería que el orador cesa de hablar por capricho o escasez de recursos, y no por haber completada debidamente el discurso.

2.—*Elocución oratoria.*

§ 252

En la elocución propia de la oratoria, lo mismo que en lo perteneciente al fondo y plan del discurso (§ 240), se combinan y auxilian mutuamente los elementos filosófico y poético.

La oratoria emplea todos los tesoros de la *imaginación*, pero con menos abundancia que la poesía. Como no los emplea con un fin puramente artístico, carecen del valor propio que tienen en las composiciones poéticas, y sólo adquieren un valor secundario. Un estilo muy sobrecargado de imágenes sería vicioso en una composición oratoria.

No sucede lo mismo con la *sensibilidad* que con la imaginación: las pasiones violentas son más propias de la oratoria que de la poesía; porque la oratoria se mueve dentro de la esfera de la realidad y de los intereses positivos y del momento, y hasta las pasiones personales y el amor propio toman en las discusiones una parte que muchas veces las rebaja.

Por consiguiente, las figuras lógicas y patéticas son las que más caracterizan el estilo oratorio. Las pintorescas, las de dicción y los tropos deben emplearse con mucha más so-

briedad que en la poesía, y nunca por via de ornato, sino con el principal objeto de aumentar la claridad o la energia de un pensamiento o de alguna prueba.

§ 253

Estas diferencias se reflejan en el *lenguaje:* la oratoria emplea *voces* más nobles que la prosa vulgar; pero repele, por otra parte, las voces poéticas, y carece de voces peculiares y privativas. Evita, en cuanto cabe, los terminos técnicos; mas no los desecha, y algunas veces los prefiere. No emplea la *construcción* tímida y llana del estilo didactico, ni la frase caprichosa y vagabunda de la conversacion; pero tampoco tolera la libertad de hipérbaton del poema, ni una construcción tan esmerada y artificiosa; aprecia la *sonoridad* de la cláusula, y hace gala de periodos numerosos y rotundos; pero está muy lejos de doblarse al yugo de la versificación, ni aspira tampoco a una harmonía imitativa tan rigurosa.

§ 254

Por último, la *amplificación* es una de las propiedades más características de la elocución oratoria. La rigurosa precisión de la ciencia, o la concisión y rapidez de la frase poética, opondrían graves dificultades a la inteligencia del sentido. Las obras destinadas a la lectura permiten la meditación detenida, las interrupciones, el descanso; en el discurso pronunciado, la atención debe ser más sostenida, y el pensamiento de los oyentes se ve precisado a volar con la misma ligereza que la palabra del orador. Por otra parte, las obras científicas se dirigen a un público limitado e inteligente, y las materias del poema no ofrecen las dificultades ni la complicación de las cuestiones que son objeto de la oratoria.

3.—*Pronunciación.*

§ 255

La *pronunciación* constituye en cierto modo la forma exterior y material de la composición oratoria, o, como dice Cicerón, la elocuencia del cuerpo. No tiene la importancia artística que tiene la representación en el drama; pero bajo

otro concepto tiene más, porque está más íntimamente unida con la obra, pues del orador que improvisa puede decirse que crea la obra a medida que la pronuncia. Basta una excelente pronunciación para dar la apariencia de un buen discurso a uno mediano o malo, y una pronunciación viciosa destruiría todo el efecto del discurso más elocuente.

La *pronunciación*, que también se llama *acción*, consta de dos partes: la *voz* y la *acción* propiamente dicha.

Casi todas las *propiedades esenciales* del estilo son aplicables a la pronunciación, y principalmente a la voz. La pronunciación debe ser clara, pura, decente, harmoniosa, oportuna, natural.

§ 256

En cuanto a la *voz*, debe procurarse darle una *intensidad* o *volumen* proporcionado a la localidad; *articular bien*, o pronunciar clara y distintamente las palabras, sin confundir las sílabas y letras de que se componen; *pronunciar correctamente*, no añadiendo ni quitando letras, dando a cada una el sonido y cantidad correspondientes, y cargando, por último, el acento prosódico sobre la sílaba en que debe estar colocado; tomar aliento donde lo permita el sentido, alargando o abreviando las *pausas*, según la mayor o menor separación de las ideas. Si, además de todo esto, se da a la voz el tono propio de la lengua (*acento nacional*) y el que exige el sentido gramatical (*acento gramatical* o *ideológico*), la pronunciación será *pura* y *clara*.

La *eufonía* de la voz depende de su cualidad o metal, y, en segundo lugar, del *tono* y *buena modulación*. Entre las distintas claves o tonos que pueden recorrer hasta las voces menos extensas, elegirá el orador un *tono medio:* una voz hueca y demasiado grave es obscura y trae consigo cierto aire de pedantería; una voz chillona fatiga al orador y al oyente, y destroza los oídos.

En cuanto a la *modulación*, deben observarse las reglas esenciales del ritmo y de la melodía: las más importantes son la *unidad* y *variedad*. (§ 90) Producen un efecto desagradable las transiciones rápidas de un sonido grave a un

sonido agudo, y las salidas del *tono* dominante. Tambien debe evitarse, por no faltar a la unidad, el pasar, continuamente y sin motivo, de una pronunciación *rápida* y atropellada a un pronunciación embarazosa y lenta. Pero, si nos disgustan las discordancias que provienen de la falta de unidad, empalagosos y soporíferos son la *monotonía y compás uniforme*, que nacen de la falta de variedad en los tiempos y en los sonidos.

La pronunciación, finalmente, debe ser *oportuna* y *natural*. Todos los diversos estados del juicio, todos los afectos del alma, tienen su tono especial: la intención con que decimos las cosas, la duda, el convencimiento profundo, la afirmación, la alegría, la tristeza, el temor, etc., comunican a la voz humana cierta entonación particular, que en el fondo es la misma en todos los idiomas, porque es un eco fiel de la naturaleza. La harmonia imitativa, que nace de la estructura material del lenguaje, queda realzada por medio de la pronunciación oportuna, generalmente denominada *acento oratorio*.

El arte debe corregir los extravíos y exageración de la naturaleza: los gritos discordantes que arranca de un pecho rudo el furor de las pasiones, serian altamente impropios del orador. Pero más se peca, en general, por apartarse de lo que la naturaleza dicta, equivocando la afectación ridícula con el verdadero arte.

§ 257

En la *acción* o gesto hay que considerar la *actitud* y *movimiento del cuerpo*, y principalmente el de la cabeza, brazos y manos, y, además, la *expresión del semblante*, cuya principal fuerza está en los ojos y en los labios.

La acción debe guardar *consonancia* con la voz, y, por consiguiente, con las ideas y afectos. Debe ser *moderada*, permitiéndose solamente alguna viveza en los pasajes más animados y vehementes, pero nunca hasta el punto de entregarse a movimientos y gestos violentos y descompuestos. En una palabra, en la acción, como en la voz, deben hermanarse el arte y la naturaleza.

CAPÍTULO III

DE LOS DISTINTOS GÉNEROS DE ORATORIA

§ 258

La elocuencia, como observa Cicerón, es *una*. Propiamente hablando, no consta de géneros; mas, como el discurso oratorio se aplica a tan diversos asuntos, y cambia su carácter según las circunstancias del auditorio, las de tiempo, localidad, etc., de aquí los diversos *géneros de oratoria* o de elocuencia, que no son más que la recta aplicación de las reglas generales a determinados casos particulares.

Sin negar a la división de Aristóteles el mérito que efectivamente posee, y conformándonos con la costumbre actualmente seguida, dividiremos la oratoria en *sagrada, política* y *forense*.

La *sagrada*, inculcando en los ánimos las sacrosantas verdades de la fe y de la religión, se propone guiar al hombre por el recto sendero de la virtud.

La *política* tiene por objeto la formación de las leyes, y se dirige a realizar lo útil y lo bueno en la sociedad civil.

La *forense* trata de la aplicación de la ley a un caso dado.

§ 259

Oratoria sagrada. La oratoria sagrada es la *más poética*, la más sublime: su objeto es Dios, fuente de toda verdad y de toda belleza; habla de las maravillas de la creación y de las grandezas y miserias del alma humana; se dirige principalmente al sentimiento, impresionando enérgicamente la fantasía. Aunque la razón, apoyada en la fe, debe constituir su fondo, no disputa, porque habla en el nombre del cielo y se dirige a un auditorio creyente; enuncia sencillamente las eternas verdades de la religión, dejando para las obras de controversia y para la teología las cuestiones arduas, impropias del púlpito.

§ 260

Al misionero que lleva la luz del Evangelio a regiones salvajes, bástale la elocuencia enérgica y poderosa que infunden la firmeza de la fe y el ardor de la caridad. La sencilla plática dirigida a los feligreses de la humilde aldea no requiere esmerada forma literaria; mas, el predicador que dirige su autorizada palabra a un pueblo ilustrado, necesita ciencia profundísima y arte.

El discurso sagrado debe ser *grave,* pues así lo exigen la dignidad del asunto, la del lugar y la de la persona del orador, pero no frío ni monótono; *culto* y *elegante,* pero sin afectación, sin ostentación de ninguna especie, porque sería altamente reprensible en el predicador la menor sombra de arrogancia o de mundana vanagloria; *sencillo,* pero no desaliñado; *claro* o acomodado a la inteligencia de la generalidad de las personas. *Volumus non solum intelligenter, verum etiam libenter audiri..... illa eloquentia apud eloquentem ecclesiasticum, nec inornata relinquitur, nec indecenter ornatur.* (S. Agust., *De doct. christ.,* IV.)

Pero lo que más distingue a la oratoria sagrada es la suavidad de afectos, la penetrante *unción,* la ardiente caridad evangélica que la embellecen y animan. El orador sagrado no *irritará* jamás las pasiones. Rarísimas veces sentará bien la *ironía* en los labios del predicador.

Debe evitarse en la oratoria sagrada todo lo que tenga un carácter *profano.* El *estilo* debe ser enteramente bíblico, y rehuir las formas filosóficas y literarias que trae el viento de la moda.

§ 261

El siglo IV es el siglo de oro de la oratoria sagrada. En aquel tiempo florecieron San Atanasio, San Gregorio Nacianceno, San Basilio, San Juan Crisóstomo, San Jerónimo, San Ambrosio y San Agustín. En el siglo XII renueva San Bernardo las antiguas glorias de la elocuencia cristiana.

En España, patria de Santo Domingo de Guzmán y de San Vicente Ferrer, el Venerable Juan de Ávila, llamado el

Apóstol de Andalucía; Fr. Luis de Granada, y nuestros sublimes escritores místicos del siglo XVI preceden a Bossuet, Flechier, Bourdaloue, Fenelón y Massillón, gloria del púlpito francés y del siglo de Luis XIV.

§ 262

Oratoria política. La *oratoria política,* por razón de la variedad de asuntos que comprende, es la que más transformaciones recibe, según las épocas, el auditorio y las circunstancias, y, por lo tanto, la que goza de mayor libertad en la forma, la que menos puede sujetarse a reglas, la que abre más ancho campo a la individualidad del orador. Menos ideal y sublime que la sagrada, y no tan severa y compasada como la forense, es la más apasionada, enérgica y vehemente.

En las asambleas políticas el auditorio no se encuentra unido por el lazo de las ideas y comunes intereses; antes se presenta dividido en dos o más campos, entre los cuales se traban combates de muerte.

En asuntos puramente legales o administrativos la oratoria política, grave, reflexiva, templada, se reviste muy a menudo de formas enteramente didácticas.

La elocuencia *militar* y la *periodística* pueden considerarse como dos ramas de la oratoria política. La militar, enérgica y concisa, rehuye toda clase de artificio, impropio de los campos de batalla; *simpliciora militares decent.* Los artículos políticos de los periódicos, escritos para ser leídos hoy y olvidados mañana, emplean formas enteramente oratorias, y pueden considerarse como una ligera modificación de los discursos parlamentarios.

§ 263

Pericles fué quizás el más eminente de cuantos oradores políticos han existido. No habiéndose conservado íntegro ningún discurso suyo, el más perfecto modelo de la elocuencia política griega es Demóstenes, principalmente en sus *Filípicas* y en el discurso de la *Corona.*

Cicerón, imitador de Demóstenes, es generalmente considerado como el primero de los oradores latinos.

Entre los muchos oradores políticos que en los tiempos modernos se han distinguido, principalmente en Francia e Inglatera, los que más han sobresalido por el imperio de su elocuencia son Mirabeau y O'Cónnell.

En España D. Agustin Argüelles, el conde de Toreno, D. Francisco Martinez de la Rosa, D. Juan Donoso Cortés, D. Joaquín María López y otros han dejado en nuestra tribuna gratos recuerdos de sus facultades oratorias.

§ 264

Oratoria forense. La oratoria forense, teniendo por objeto la aplicación de una ley a un caso determinado, es la más *templada*, la más *severa*, la que presenta un carácter literario más fijo, la que menos ensanche concede a la libertad artística, y, por consiguiente, la más *prosaica*. Para fijar la verdad o la naturaleza del hecho objeto de la cuestión, ha de entrar muy frecuentemente en un cúmulo de empalagosos pormenores, y para hacer aplicación de la ley o principio general al caso particular, al hecho determinado, no sólo busca todo su apoyo en la fuerza y exactitud de la deducción, sino que pone grande empeño en hacer claro y patente el encadenamiento de los principios con las consecuencias.

La *solidez*, la *precisión* y la *claridad* son las cualidades más características de los discursos forenses. La *solidez*, porque siempre se trata de un punto controvertido entre dos o más partes interesadas, y la victoria es el premio del que prueba mejor. La *precisión*, porque la menor vaguedad, la menor duda, originan nuevas cuestiones y producen resultados de suma transcendencia. Por último, la *claridad*, porque así lo exigen las materias del foro, embrolladas de suyo, y la multitud y diversidad de negocios que absorben continuamente la atención de los tribunales.

§ 265

Casi todos los oradores de la antigüedad se dedicaban indistintamente a la oratoria forense y a la política, que tenían entonces muchos más puntos de contacto que en el día.

Pero Roma, la ciudad de los jurisconsultos, tan célebre por sus leyes inmortales como por sus armas, eclipsó en la oratoria del foro las glorias de la que fué su maestra en casi todos los ramos del saber humano. Cicerón en sus oraciones forenses aventaja a Demóstenes, si se exceptúa el discurso de la *Corona*. Las defensas de *Roscio*, de *Archías* y de *Milón*, y las *Verrinas*, principalmente los discursos sobre las *Estatuas* y sobre los *Suplicios*, son los modelos más perfectos que hasta el dia se conocen. Craso, a juzgar por los fragmentos de sus discursos y por los juicios analíticos de Cicerón, si no fué el primero de los oradores forenses, rayó probablemente tan alto como su fiel y constante admirador, y bien podemos decir su discípulo.

En España, dejando aparte algunos notables escritos de fines del siglo pasado, puede asegurarse que la oratoria forense ha nacido en nuestros días; de suerte que tendriamos que recurrir a los jurisconsultos contemporáneos para encontrar algún dechado digno de imitación.

SECCIÓN TERCERA

OBRAS DOCTRINALES

§ 266

Comprendemos en esta sección, dándoles el nombre de *doctrinales,* todas las obras no poéticas destinadas a la lectura. A pesar de su variedad incalculable, se notará, sin embargo, que todas están directamente dedicadas a la enseñanza o aplicación de la verdad. Y, como las verdades no son más que hechos debidos a la observación externa e interna, o al testimonio humano y divino, o juicios fundados sobre estos hechos, o principios metafísicos, de aquí dos direcciones distintas del espíritu, y, por consiguiente, dos diferentes ramificaciones de la ciencia.

En las *obras históricas* se registran los hechos particulares; en las *científicas* se consignan los hechos generales y los principios. Pero la ciencia ejerce grande influjo en la vida; de la región de los principios y de la abstracción pura se desciende a las reglas de aplicación, a los hechos; al lado de las obras *teóricas*, aparecen las obras de *práctica,* de *educación,* de *moral* y de *crítica.*

Dedicaremos un capítulo especial a las *composiciones históricas*, y trataremos en otro capítulo de las *científicas,* comprendiendo, bajo este nombre, así las teóricas, como las encaminadas a influir en la práctica.

CAPÍTULO PRIMERO

COMPOSICIONES HISTÓRICAS

§ 267

La *historia* es la narración fiel de los hechos que han influído en la formación, progreso, decadencia y destrucción de las naciones, y en los destinos de la especie humana en general, hecha con objeto de instruir al hombre, ensanchando el círculo de su experiencia.

Aunque el fin de la historia sea instruir, no instruye como la ciencia propiamente dicha, cerniéndose en las regiones de lo general y lo abstracto: constituyen su materia los hechos.

§ 268

Siendo la base fundamental de la historia la verdad de los hechos, y ofreciendo dificultades inmensas la averiguación de esta verdad, no solamente cuando se trata de épocas muy remotas, sino también con respecto a los mismos hechos contemporáneos, se han escrito obras importantísimas bajo el título de *memorias, antigüedades,* etc., cuyo principal objeto es deslindar los hechos verdaderos de los falsos, mediante muy prolijas y minuciosas investigaciones.

No basta haber descubierto la verdad de los hechos; es preciso ordenarlos, ya con relación al lugar, ya con relación al tiempo. Hay obras que, bajo la denominación de *Anales, Efemérides, Diarios, Crónicas,* no tienen otro objeto que la simple consignación o exposición sencilla de los hechos, descendiendo muchas veces a una abundancia de pormenores, que son de más utilidad para el anticuario que para el verdadero historiador.

Pero la historia se propone un fin más alto que la simple memoria de los hechos; no se contenta con satisfacer la curiosidad, sino que aspira a enseñar y moralizar, haciendo

revivir en nuestra imaginación las sombras de lo pasado, excitando nuestro entusiasmo por todo lo grande, y castigando con el odio de las generaciones los horrendos crímenes que fueron estremecimiento del mundo. Para conseguir este noble objeto, la historia ha seguido dos tendencias diversas, segun las facultades del historiador y el gusto de los tiempos. Unas veces predomina en ella la imaginación, y toma un carácter *pintoresco;* otras veces predomina la razón, y se convierte en *filosófica;* otras, por último, puestos en buena consonancia estos dos elementos, se enlazan con la animada pintura de los sucesos las juiciosas reflexiones del historiador.

Cuanto más predomina en la historia el carácter filosófico, mayor carácter científico adquiere, y, por lo tanto, está más sujeta a las condiciones de una obra científica. Cuanto más predomina el carácter descriptivo y pintoresco, más se acerca a las condiciones de las obras poéticas, y, por lo tanto, la forma debe ser más artística.

§ 269

Dos *cualidades morales* debe poseer indispensablemente el historiador: la *veracidad* y la *imparcialidad.*

La *veracidad* consiste en referir los hechos, dándoles el mismo grado de probabilidad con que se presentan a nuestro espíritu: los ciertos como ciertos, los dudosos como dudosos. El historiador que omitiese con toda intención hechos muy importantes, faltaría también a la veracidad.

La *imparcialidad* consiste en juzgar los hechos sin pasión, *sine ira et studio.* La imparcialidad no excluye el entusiasmo que debe inspirar todo lo bueno, ni la vehemencia y energía con que debe condenarse lo que se conceptúe digno de odio. Basta para ser imparcial una disposición constante a no infringir los fueros de la verdad, y un noble esfuerzo para hacer justicia, aun contra los intereses de la causa que se defiende.

En cuanto a las *facultades intelectuales* y *conocimientos* de que necesita el historiador, varían notablemente, según cual fuere el género histórico a que trate de dedicarse.

§ 270

Las *máximas* políticas y morales, las *reflexiones* y los juicios del escritor constituyen una parte interesantísima de la historia. Las máximas han de ser profundas, sin obscuridad ni énfasis, claras, sin vulgaridad. Deben nacer naturalmente de los hechos, y no ser tan frecuentes, que a cada paso interrumpan el curso de la narración. Blair aconseja que se incorporen artificiosamente en ella, evitando la forma sentenciosa, que comunica al estilo cierto aire pedantesco. Pero, al dar esta regla, se refería sin duda al modo pintoresco de escribir la historia, constantemente seguido por los historiadores antiguos, y también por la mayor parte de los modernos formados en su escuela. Porque, cuando se intenta dar a la historia un carácter más filosófico y científico que literario, no solamente se presentan aislados de la narración las reflexiones y principios, sino que el historiador dedica capítulos enteros a exponer en forma científica las generalizaciones y juicios propios.

§ 271

La misma distinción debe hacerse en cuanto a las *descripciones*.

La escuela pintoresca describe los fenómenos naturales, como pestes, hambres, erupciones volcánicas, inundaciones; las ceremonias públicas, los acontecimientos políticos, los motines, las batallas, las expugnaciones, los incendios; en cuyo caso la descripción, como se refiere a hechos, se acerca mucho o se confunde con la narración. Retrata los *personajes*, y, empleando un procedimiento parecido al del poeta, hace que el *carácter* de dichos personajes se desprenda naturalmente de sus propias acciones y palabras, evitando todo lo posible la descripción directa. Hace hablar con frecuencia a los personajes mismos, para dar a la narración un carácter más animado y poético, y de aquí las *arengas* (*conciones*) o discursos históricos, de que tan indiscretamente se ha abusado, y el acercarse tanto la historia en sus orígenes a la poesía o a la novela.

La historia filosófica prescinde más de los hechos concretos, y sólo se fija en los generales; a las descripciones pintorescas de fiestas y batallas substituye la descripción científica de las instituciones, religión, formas de gobierno, costumbres, estado intelectual de la época; en cuanto a los personajes, fijándose tan sólo en los más importantes, prescinde de su individualidad, y da más importancia a sus actos públicos, describe directamente su carácter y juzga sus actos.

§ 272

En pocas obras como en la historia es tan indispensable un *plan bien ordenado* para trazar al entendimiento un camino fácil, en medio de la multitud y variedad de hechos que comprende. Los hechos están enlazados por relaciones de lugar, de tiempo, de causalidad, de semejanza, y mil otras que no es fácil enumerar. En los anales, por ejemplo, se atiende a las relaciones de tiempo, y se ordenan cronológicamente los hechos; otros sistemas dan la preferencia a las relaciones de lugar; pero la verdadera historia debe buscar en el encadenamiento de los sucesos lazos más íntimos y estrechos, tales como los de causalidad y analogía.

La *unidad,* de que no puede prescindir jamás el artista, puesto que dispone libremente de los materiales, es también importantísima en la historia; pero difícilmente puede sujetarse a ella la historia general, y menos la universal.

Siendo tan diversos los fines que puede proponerse el historiador, y tantos los modos de escribir la historia, en balde intentaríamos sentar reglas generales acerca del *estilo* que en ella debe emplearse. Sencillo en los trabajos de erudición y en los anales, grave y algún tanto elevado en las historias de un carácter filosófico, deberá ser pintoresco y animado en las que se escriben a imitación de los antiguos, variando a proporción del asunto y de las circunstancias, y desechando siempre las bufonadas con que rebajó la dignidad de la historia uno de los más célebres escritores del siglo pasado.

§ 273

Herodoto, Tucidides, Jenofonte, Polibio y Plutarco en Grecia, y en Roma Julio César, Salustio, Tito Livio y Tácito, son los historiadores que más se distinguieron por las buenas dotes del estilo.

En España, entre las crónicas reales y de sucesos particulares sobresalen la general de D. Alfonso el Sabio, la del Cid y las de Pero López de Ayala, que son como el primer albor de la verdadera historia descriptiva. Fernán Pérez de Guzmán, Fernando del Pulgar. Hurtado de Mendoza, Sigüenza, Rivadeneyra, Mariana, Moncada, Coloma, Melo y Solís, por su buen estilo histórico, han merecido la honra de ser contados entre nuestros más insignes escritores clásicos.

CAPÍTULO II

COMPOSICIONES CIENTÍFICAS

§ 274

La ciencia principia por el conocimiento de hechos particulares y concretos. Estos hechos se generalizan, y despiertan la conciencia de las verdades fundamentales que depositó Dios en nuestro corazón.

Hay una *ciencia vulgar,* resultado de la experiencia de los pueblos, que se manifiesta revestida de formas animadas y pintorescas en las *frases proverbiales* y en los *refranes.* La lengua castellana, riquísima en estas máximas vulgares que conserva la tradición, revela el ingenio, viva fantasía y buen sentido del pueblo en cuyos labios resuena.

Pero la ciencia propiamente dicha, por medio de una atención constante, de una observación prolija y de una reflexión profunda, con entera conciencia del fin a que aspira, y de los medios que emplea para adquirir la verdad, bien que encerrada siempre dentro del círculo que trazó Dios a la limitada razón del hombre, elévase a verdades abstractas,

superiores a las que alcanza el vulgo, adquiere un conocimiento más claro y más extenso de las mismas verdades que sugieren la experiencia vulgar y el sentido común, y, enlazando los principios y las consecuencias, compone un *conjunto harmónico*, un *sistema*.

La ciencia, según ya lo notó *Cicerón*, es *una*, porque una es la verdad, que es el fin hacia donde se encamina. Pero, como es tan vasto el objeto del conocimiento, y como el poder del entendimiento del hombre es, por otra parte, tan limitado, la ciencia ha tenido que ramificarse, multiplicándose sus divisiones y subdivisiones a medida que, con el transcurso de los siglos, ha ido aumentándose el caudal de los conocimientos humanos.

§ 275

Las obras científicas se dividen en *elementales*, en *tratados magistrales* y en *monografías* o *tratados especiales*.

Las obras *elementales* son las destinadas a la enseñanza fundamental y completa de una ciencia Los *tratados magistrales*, dirigiéndose a las personas que poseen ya los principios cardinales, tienen por objeto la razón y explanación de dichos principios, o su recta aplicación a los casos arduos y cuestionables que ofrece la práctica. Las *monografías* tratan de una parte especial, y á veces de una sola cuestión.

La *obra elemental* debe comprender las *bases* de un sistema completo, y colocarse en el punto hasta donde ha llegado la ciencia. Por lo mismo que las obras elementales son las más esencialmente didácticas, son también las que requieren una *organización lógica* más rigurosa y visible, subordinando, sin embargo, el método a la regla de pasar, en cuanto quepa, de lo conocido a lo desconocido, y de lo más fácil a lo más difícil. Defínese o explícase en ellas el sentido de las *voces técnicas;* y se *clasifica* con toda exactitud la materia, dando más o menos extensión a las partes de la obra, para que exteriormente se revelen sus respectivos grados de importancia y su mutua dependencia. El *estilo* debe ser claro y sencillo.

En los *tratados magistrales* y en las *monografías* se permite ya más latitud, tanto en el plan como en el estilo. Supónese conocida la parte técnica de la ciencia, y, por lo tanto, puede evitarse sin inconveniente alguno la pesadez de las definiciones y clasificaciones rigurosas, dejando que el sentimiento y la imaginación alivien de vez en cuando la fatiga del entendimiento.

§ 276

La *forma de elocución* propia de la ciencia es la enunciativa; pero, sobre todo en las obras encaminadas a difundirla y popularizarla, en las obras de polémica y en las de aplicación o práctica, y aun en algunas de un carácter más didáctico, se ha hecho frecuente uso del *diálogo* y de la *forma* epistolar.

El *diálogo* científico, además de la redundancia que naturalmente exige, ofrece el grave inconveniente de ocultar muchas veces, bajo los encontrados razonamientos de los interlocutores, la verdadera opinión del autor; pero, comunicando, por otro lado, a las especulaciones de la filosofía y de las demás ciencias un interés animado y dramático, es sumamente propio para extender y propagar los conocimientos útiles. Platón y Cicerón son los grandes modelos de este género, en que se ejercitaron también, pero en obras de menor gravedad e importancia, algunos esclarecidos ingenios españoles. Cicerón hizo uso del diálogo en las *Tusculanas,* en el libro *De natura deorum,* en los tratados *De amicitia* y *De senectute,* en los libros *De oratore,* etc. Luciano, a quien imitó Fontenelle, sobresalió en el diálogo burlesco y satírico. En España emplearon el diálogo en materias didácticas y morales Fernán Pérez de Oliva, que escribió el *Diálogo de la dignidad del hombre;* Agustín de Rojas en su *Viaje entretenido,* y otros muchos.

Las *cartas* no merecen el título de composición literaria, si no pasan de una simple y privada confidencia entre amigos. Pero, cuando se trata en ellas de algún punto de historia, de artes, de política, de moral, etc., y, sobre todo, si se

reunen, formando colección, las pertenecientes a una misma materia, sin abandonar enteramente la sencillez que requiere siempre la forma epistolar, admiten cierto grado de artificio literario, convirtiéndose, ora en breves disertaciones, ora en apasionados fragmentos oratorios o de un carácter lírico. Cicerón y Plinio el Joven se distinguieron en el género epistolar, tan felizmente cultivado por los escritores franceses, y en el cual puede España citar nombres como los del Bachiller Fernán Gómez de Cibdareal, de Fernando del Pulgar, del Maestro Juan de Ávila, de Santa Teresa, de Antonio Pérez, de Quevedo, del P. Isla, de Cadahalso, de Jovellanos, y de tantos otros autores que fácilmente pudiéramos enumerar.

§ 277

El mejor modelo de exposición didáctica que nos ofrece la antigüedad es Aristóteles; pero la ciencia ha progresado notablemente en cuanto a método, y, por consiguiente, los autores modernos nos proporcionarían abundantes ejemplos. Las ciencias que, apoyadas en el método de Aristóteles, bien que exagerándolo y desvirtuándolo en algunas ocasiones, contribuyeron más a fijar el buen orden didáctico, son la Teología, la Jurisprudencia y la Filosofía. Baste citar a San Agustín y a Santo Tomás. En los tiempos modernos, las ciencias exactas y físicas han contribuido a perfeccionar el método externo. Mas, si se prescinde del rigorismo que exige la exposición científica, y se atiende al carácter literario y al mérito del estilo, ningún escritor moderno puede compararse con Cicerón, y mucho menos con el gran poeta de la Filosofía, con el sublime Platón.

FIN

ÍNDICE

PAG.

INTRODUCCIÓN. 5

PARTE PRIMERA

DE LA ELOCUCIÓN 9
LIBRO I. — *Análisis de la elocución.* 11
CAPÍTULO PRIMERO. — Del pensamiento 12
CAP. II. — Del lenguaje 17
CAP. III. — De las figuras 24
I. Figuras de dicción. 24
II. Tropos. 29
1. Tropos de dicción. 29
2. Tropos de sentencia 34
III. Figuras de pensamiento 40
1. Figuras pintorescas 41
2. Figuras lógicas. 45
3. Figuras patéticas 50
LIBRO II. — *De las cualidades de la elocución* . . . 56
CAPÍTULO PRIMERO. — De las cualidades esenciales de la elocución 56
I. Cualidades esenciales del pensamiento 57
II. Cualidades esenciales del lenguaje 59
III. Cualidades esenciales de la elocución en general. . 69
CAP. II. — De las cualidades accidentales de la elocucion o de los distintos géneros de estilo 77

PÁG.

PARTE SEGUNDA

De los diversos géneros de composiciones literarias. 85

SECCIÓN PRIMERA

Arte poética.

LIBRO I. — *De la poesía en general* 87
I. Del fondo de la obra poética 87
II. De la forma de la obra poética 90
1. Plan 90
2. Elocución poética 91
3. Versificación 96
a) — Estructura del verso 97
b) — De las distintas especies de versos 99
c) — De las combinaciones métricas 104
LIBRO II. — *De los diversos géneros de poesía* . . . 119
Capítulo primero. — Poesía lírica. 120
I. Del poema lírico en general 120
II. De las distintas especies de poemas líricos. . . . 121
1. Oda 122
2. Elegía 126
3. Canción, letrilla, epitalamio, cantata. 127
4. Soneto, madrigal, epigrama 130
5. Romance y balada 131
Cap. II. — Poesía épica 132
I. De la epopeya. 132
1. Acción épica 133
2. Personajes, caracteres y costumbres. 136
3. Plan, estilo y versificación 138
4. Sucinta noticia de los principales poemas épicos. . 139
II. De otras varias composiciones épicas 140
III. Novela. 142
Cap. III. — Poesía dramática 144
I. Del drama en general 144
1. Acción dramática. 145
2. Personajes 148
3. Plan, estilo y versificación 149
II. De las distintas especies de poemas dramáticos . . 151

PÁG.

CAP. IV. — Poesía bucólica y didáctica 154
I. Poesía bucólica 154
II. Poesía didáctica. 155
1. Poemas alegóricos. 155
2. Sátira, discurso moral y epístola 157
3. Poema didascálico. 159

SECCIÓN II

Composiciones oratorias.

Elocuencia, oratoria, retórica 161
CAPÍTULO PRIMERO. — Del fondo del discurso oratorio. . 163
1. De los medios de convencer. 164
2. De los medios de agradar 165
3. De los medios de conmover. 168
CAP. II. — De la forma del discurso oratorio. 170
1. Plan 170
2. Elocución oratoria. 177
3. Pronunciación. 178
CAP. III. — De los distintos géneros de oratoria. . . . 181

SECCIÓN III

Obras doctrinales.

CAPÍTULO PRIMERO. — Composiciones históricas. . . . 188
CAP. II. — Composiciones científicas. 192

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

Precio de esta obra: 2 pesetas.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

H&SS
A
6236

D. Jose Coll Y Vehi
Compendio de
Retorica y Poetica

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 03 04 02 025 9